Loredano Matteo Lorenzetti

NARAȚIUNE DE PSIHOLOGIE ESTETICĂ

Metafore și metafore ale mediului

CUNOAȘTEREA ȘTIINȚEI ARTEI

Serial regizat de Loredano Matteo Lorenzetti

FraiicoAngeli

Art știință cunoaștere

Studiază, încearcă, aplică pentru cei trei milenii

Serial regizat de Loredano Matteo Lorenzetti

Există un loc - nu doar teoretic, ci vital pentru persoană și cunoștințe vitalizante - unde se întâlnesc emoția și intelectul, intuiția și înțelegerea, rațiunea și plăcerea, simbolizarea și semnificația, fantezia și realitatea, organizarea și imaginația, gândirea și gândirea convergente. obișnuit și extraordinar... Este locul în care arta și știința se deschid spre dialog.

Combinarea științei cu arta pentru a interoga și a pune în discuție cunoștințele și utilizarea ei în contextele vieții nu este doar un proiect stimulant, sau propune căi de studiu critic și cercetare inovatoare, ci aceasta este și posibilitatea unui proiect real de valorificare a dimensiunilor. estetica experienţei şi existenţei. Privirea tuturor asupra realității, nu doar a oamenilor de știință, artiștilor, specialiștilor din diverse domenii ale cunoașterii și disciplinelor lor.

Explorarea multidimensionalității relației artă/știință/cunoaștere este scopul principal – deși nu singurul – al acestei serii, care se adresează unui public larg, tocmai pentru că abordează teme teoretice și întrebări practice de importanță științifică notabilă, de mare importanță. importanță socială și de conștientizare, actualizare și formare a unei game largi de operatori.

Pe această linie – privilegiază contextul psihologiei și terapiei artilor – și muovono în mod prioritar și testul Collana, sensibile all'avanzamento di quelle inovative propuse între și transdisciplinare, care vor continua să orienteze mai mult pe gânduri ale celui de-al treilea mileniu, în convingere. avanzamento del sapere che poate concretamente ajutare l'uomo e la società a progresare aiba per destino rincontro pluridisciplinare fra arte e science nel loro declinarsi in forme di conoscenza che possano, a loro volta, assignare all'uomo un destino di bellezza.

Loredano Matteo Lorenzetti

PSICOLOGIA ESTETICA NARRAZIONE Metafore e metaforme del cambiamento

ARTE SCIENZA CONOSCENZA

Collana în direct de Loredano Matteo Lorenzetti

FrancoAngeli

Loredana Matteo Lorenzetti, profesor de Psihologia Personalității la Universitatea din Urbino, Psihologia Artei la Cursul de Specializare în Educație, Formare și Promovarea Muzicii de la Universitatea din Florența, Psihologia Dizabilității și Reabilitare la Cursul de Licență Scurtă pentru operatori de psihiatrie și psihosociale reabilitare la Universitatea din Milano. În 1973 coordonează Grupul de Psihologie a Artelor din cadrul Institutului de Psihologie al Facultății de Medicină din Milano. Este director al cursurilor de art-terapie din provincia Milano și profesor de Psihologie a Muzicii și Muziterapie la cursurile naționale ANIR.Străinii Universității din Bergamo La USSL 38 din Milano sunt responsabili pentru Modulul de Psihologie Clinică și lucrează la Unitatea de Reabilitare Psihică și Motrică - Secția Copil Handicap. Colaborează cu reviste de renume și populare și a publicat peste 350 de articole și mai multe cărți.

Si-a insotit pregatirea psihologica cu una artistica, absolvind Arhitectura la Politehnica din Milano si absolvind Compozitie muzicala electronica la Universitatea „G. Verdi" din Milano și în animație școlară și teatrală și dramatizare la Civica Scuola di Arte Dramatica a „Piccolo Teatro di Milano". A absolvit o pregătire de cinci ani în dans și canto coral la Civica Scuola di Musica din Milano. În 1980 a fost primul laborator italian de terapie prin muzică într-o instituție publică (Centrul de Neurologie și Reabilitare Motrică al Municipiului Milano) și a fost membru fondator al Cursului de patru ani de Studii de Muziterapie al Centrului de Educație Permanentă - Secția Muzică. din Assisi, unde predă de doisprezece ani.

Design grafic al copertei: Loredano Matteo Lorenzetti

Pe copertă: Correggio (1489(?)-1534), Jupiter și Antiope (detaliu), Luvru, Paris

Ediția   Anului

Ia 2* 3' 4a 5" 6' 7"   1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007

Tipărit: Tipomonza, via Merano 18, Milano.

Cititorii care doresc să fie informați despre noutățile publicate de editura noastră pot scrie, trimițându-și adresa la: „FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”, comandând apoi volumele dorite la broșura preferată.

Notă

Textele adunate în acest volum au fost prezentate cu ocazia diferitelor activități: conferințe, cursuri de perfecționare, seminarii, conferințe, stagii, desfășurate de autor în perioada 1990-1996. În carte, succesiunea probelor nu respectă progresul întâlnirea lor.

În cele mai multe cazuri lucrările nu au fost incluse în schița lor integrală inițială, dar în acele părți aferente acestei lucrări, detaliile vor fi modificate sau elaborate, cu excepția scurtelor completări argumentative, adăugarea unor citate, actualizări ale unor note sau indicații bibliografice niciodată. Recent.

Din cele optsprezece contribuţii adunate, cinci au fost preluate parţial din scrieri care au fost publicate anterior: unele părţi din capitolul 7 au apărut în volumul editat de V. C inaimi, R Vir-di, G. Fumai. Cultura sănătății mediului. Edițiile Kappa, Roma, 1995; unele părți ale capitolului n. 12 a apărut în volumul Continuità e scuola, editat de LM Lorenzetti, MC Marangon, PD Berta, Unicopli, 1991; unele părți din capitolele 13, 14, 16 au apărut în volumul Locuri și forme de terapie prin muzică, editat de LM Lorenzetti, LInicopli, 1991

Toate citatele inițiale ale celor șase părți în care este împărțit textul și cele fără referire la autor sunt preluate din cartea lui LM Lorenzetti intitulată Zzi jumatatea cerului care doar strălucește în inimă (Bolognino Editore, Ivrea, 1995).

Sursele și textele citate au fost incluse în notele de subsol și în bibliografia finală, evitând bibliografiile unice ale diferitelor capitole.

Mulțumesc din suflet catedrelor universitare, organismelor publice, asociațiilor, fundațiilor și editurilor care au fost de acord cu publicarea acestor materiale.

Mulțumiri speciale Simonei Lorenzetti și Dr. Enrico Mancini a revizuit în cele din urmă textul și i-a mulțumit Amia Pellacani pentru numeroasele atenții pe care le-a acordat lucrării.

index

Prefaţă

„Fiecare experiență estetică este o invitație la depășirea limitelor convenționale ale fiecărui sistem de valori culturale, altfel aceeași aventură se repetă mereu: nu se găsește nimic.”

Solomon Resnik

Acest volum se naste din priviri cu ochii pe jumatate inchisi - pe jumatate deschisi si pe jumatate inchisi - mileniul trei se intoarce catre omul care merge spre el cu istoria sa de doua mii de ani, cu un fel de istorie infinita pe care o rescrie individual si pe grupe: o poveste enigmatică care povestește o cunoaștere greu de cunoscut, de multe ori de nerecunoscut, aproape întotdeauna ingrată omului din cauza modului în care este incapabil să o recunoască; o cunoaștere dorită la nesfârșit, în continuă schimbare, care aduce o schimbare care este, de asemenea, vizibilă și invizibilă. Vorbim despre cunoașterea artei, traversând estetica, practicată prin dimensiunea estetică a experienței; dar vorbim și, în special, despre un om care se luptă să se recunoască ca ființă estetico-metaforică și să realizeze o identitate estetico-metaforică a sa în lume.

Această identitate apare în diferență - în relația/integrarea cu lucrurile și cu altele - și este pedepsită în domeniul contradicției și ambiguității. Este o identitate greu de susținut conceptual și lingvistic (precum și psihologic), deoarece ține împreună, într-un mod original și creativ, contrariile contradictorii cu acel „e” interpus care acționează ca vicar al logicii 7/ adversului. .

Omul estetic-metaforic este transgresiv-translativ deja în a spune, în a se pronunța (a se anunța în și) ca semn. Și fiecare narațiune despre sine este un semn al unui semn viu - al existentului - ca semn. o Interpretare a unei interpretări, care este trimiterea către o rețea de trimiteri, un circuit de trimiteri.

Din acest motiv, locul-experienta-limbajul artei este dimensiunea originara a omului si a calatoriei sale existentiale, care este o calatorie-intalnire-constiinta cu umanitatea-demnitatea sa: aceasta cale in sine este o metafora. Omul este o metaforă a existenței, la fel cum aceasta este o metaforă a omului.

Trasarea acestui „loc” (care este și logosul întâmplării și al extraordinarului) presupune un fel de busolă pentru orientare. Acest instrument urmează să fie individualizat într-o psihologie estetică a integrărilor transformative de persoană-obiecte (fizice și mentale) și obiecte/persoană: integrări care sunt dinamice puse în forma sinelui, într-un proces pre-semn și semn-narativ. -sistem, ca modalitate cu care intrăm într-o/«r parte a narațiunii lumii.

Această lucrare călătorește spre acest „loc”, în căutarea lui, printr-o ascultare deosebită pentru a se orienta în realitate, care este ascultare poetică, generativă, transformatoare.

Pentru mine este și – într-un fel – o continuare a călătoriei, la orizontul deschis de scrierea Călătorie într-o călătorie. Metamorfoza cunoaștere.

Poate că este prezentă în mine dorința de a reveni la țintirea și cunoașterea scrisului schimbător al cerului înstelat al călătoriei (în călătoriile cognitive ale experiențelor de lectură), care, departe de sclipirea celui cunoscut nouă, pare să strălucească dincolo. toată măsura, cu un cântec luminos, coral, care în tăcerea întunericului adânc orbește urechile și rănește privirea cu sunete orbitoare, deschizându-se spre nemaiauzit.

ІЩуегЬо_'dorințaVine de departe, se îndreaptă spre noi dintr-o cultură - și limbă înrudită - carejăJmjprecedată prin dând viață groasă, istorie, limbii noastre, din cea latină: a dori, care 'a nu mai privi stelele în scopul dorință, deci „lipsă”.

Astăzi privirea este fixată pe „Cerul Științei” (și stelele sale liniștitoare, promițând un viitor de cunoaștere fermă și incontestabilă și predicție a evenimentelor), pentru că „Gândirea Savantului” domnește peste tot. Este de neconceput, inadmisibil, un alt gând, cel cu prima literă minusculă, un gând atât de mic încât dispare sau, cel puțin, că apare stricat și deci nici măcar luat în considerare, că nici nu știm unde. și cum poate începe. Este un gând care nu are loc.

Astăzi, pronunțarea cuvântului mister este periculoasă: cineva este acuzat imediat de misticism, de angajare în metafizică, de vorbit ca aerul fierbinte, de jignire.

păstrează sau respinge acel științific considerat iluminator, singurul care este sănătos pentru progres.

Astăzi cuvântul mister este de evitat, în multe sectoare a fost suprimat, sau - mai bine zis - este asuprit, reprimat, de prezumția acelei cunoștințe științifice raționalizatoare care presupune cifrarea totul: a da totul măsură, număr, dimensiune, raționalitate. , motiv ; da claritate, ordine, explicație, formalizare exactă, certitudine.

Această carte, dimpotrivă, insinuează îndoială, recurge la metaforă, dă peste ea, o urmărește? pune la îndoială semnele interogative, nedefinit interogative în „și a cunoașterii. El are o schimbare continuă de privire care nu este niciodată fixată pe niciun cer, oricât de

strălucitoare sau profund întunecată ar părea. Așa că deseori pare neîncrezător; Gerald Holton subliniază că Karl Popper credea că demarcarea tuturor activităților cu adevărat științifice era suspendarea credulității: nu neîncrederea.

Pentru a privi relațiile dintre artă și știință este nevoie de ceva mai mult și diferit: o anumită doză de umil, constructiv, critic, neîncredere de neîncredere pentru a nu spori liniile inutile și sterile de demarcație dintre cele două, care sunt deja destul de adânci. . De asemenea, trebuie să renunțăm la neîncrederea îndrăzneață, uneori chiar proastă și stupidă, neîncrederea sceptică, neîncrederea inutilă, un scop în sine, neîncrederea care face ca inteligența să fie cu adevărat și inițial inteligentă.

Feyerabend a susținut că multe lucruri, multe concepte sunt inacceptabile atâta timp cât supraviețuiesc, devin mai simple și mai transparente de îndată ce dispar (vom spune atâta timp cât le vom permite să trăiască deasupra noastră, oprimând înălțimea gândurilor noastre). Iar Bachelard spunea că rațiunii trebuie să i se dea motive pentru a evolua; Mi-e teamă că într-adevăr nu este suficient: trebuie să-i dăm emoții, sentimente, experiențe estetice care să-i permită să elaboreze logici contradictorii, sensuri și sensuri multiple și ambigue, să opereze cu contramotive și, mai ales, cu rațiunea. pentru imaginație.

Dar, în timp ce lucrurile acceptabile și inacceptabile continuă să trăiască în interiorul și în afara noastră, noi și exteriorul se schimbă și chiar și cea mai mică schimbare devine șocantă, un decalaj abisal în a decide acceptabilitatea și inacceptabilitatea lucrurilor.

Acesta este un text care caută formele ambigue de schimbare în metaformele acelui limbaj existențial cu care încercăm să ne plasăm sub o formă narativă, rătăcind între acele spații,

11

acele pauze care leagă și dezleagă semnele. Căutați cuvintele pe care le auzim în tăcere și dincolo de tăcerea din acel cer de sunete și ritmuri care rezumă modul nostru de a vorbi și de a ne auzi, acordându-ne în armonie cu lumea: „Lumea obiectelor este un vocabular extraordinar pentru persoana care exprimă estetica Sinelui prin alegerile sale precise și utilizările sale particulare a ceea ce îl constituie” (Bollas, 1995, p. 22).

Încearcă să evadeze din practicile cognitive obișnuite pentru a explora dincolo de acel orizont care delimitează concepte și forme de cunoaștere care adesea nu găsesc expresii, impresii, presiuni pentru cunoașterea transformatoare.

De la început până la sfârșit, această lucrare este o privire schimbătoare asupra peisajului picturii cuvântului care pictează peisaje de viață și cunoaștere, într-o căutare a inteligenței salutului care este sporită de sensibilitatea estetică personală, cp¿íiere ç produce transformatoare. , semne metaforice ale existenței prin ascultarea poetică a realității în ansamblu pentru a o returna lumii cu alte cuvinte poetice: „Cuvântul poetic, sau poietic, metafora, nu numai

că întemeiază lumea, ci întemeiază și lumea civilă a polisului. , a comunității umane, dezvăluind sensul eminamente politic al întemeierii ei” (Di Cesare D., 1996, p. 30).

Peisajele vieții ca artă^ ale artei ca experiență de viață.

Aceste peisaje conturate prin forme-semn se remarcă pe fundalul unei teorii estetice a experienței și cunoașterii care informează (și transformă continuu) o metodă de intervenție asupra persoanei: metoda dinamică transdisciplinară.

Cartea înconjoară această metodă - indicată electiv în operațiile preventive, educaționale, integrative, reabilitative și clinico-medicale ale terapiei prin arte - cu căi cognitive, introductive către acel sentiment, gândire și acțiune transformatoare din care se inspiră metoda, declinând subiectul. (fiecare individ) in calitatea sa experientiala de subiect estetico-metaforic care citeste realitatea si se citeste pe sine in realitate cu semnele pe care i le livreaza lumea, cu aceleasi semne cu care il marcheaza viata, intr-o tragere reciproca a doua: a omului și a existenței.

Acest contact al persoanei cu lumea nu este doar cognitiv, ci este o experiență intimă, estetică (senzuală, emoțională, afectivă) a întâlnirii a ceea ce este diferit de sine.

Este un text care nu oferă concepte definitive sau chiar o definiție exhaustivă a conceptelor, ci doar estompează umbrele slabe ale acelui mod de a gândi prin interde definiții ale conceptelor care nu sunt niciodată terminate și statice, încheiate și încheiate odată pentru totdeauna.

Aici – în această lucrare care se ocupă de viață, artă, frumusețe, estetică, narațiune, metafore, transformare, schimbare... – „o dată pentru totdeauna” nu există, pentru că nu spune că niciuna dintre acestea nu se împlinește; deoarece această idee pusă în fața acestor semne-sensuri ale scrisului nu aruncă nicio lumină și nici nu formează nicio profunzime când este plasată în spatele lor. În schimb, există „realitatea tuturor timpurilor” și – în perspectiva acestei lucrări – „realitatea cazului fiecărui timp” care ne determină să fim un fel de a fi întâmplător.

Existența și cunoașterea „o dată pentru totdeauna” nu puteau decât să se estompeze complet, pierzând fundul întregului lor.

Pentru a atinge scopul de a prezenta, în consonanță cu aceste premise, un gând negândit o dată pentru totdeauna, acest text a fost creat prin selectarea a optsprezece materiale scrise - și prezentate cu diferite ocazii unui public la fel de diferit - între 1990 și 1996, împărțite în șase părți. Motivul acestei alegeri este dual.

În primul rând, dorința de a opera printr-o compoziție integratoare-recompunătoare (reflectând identitatea tematică a cărții); apoi, lăsați caracterul de fragmentare pe care cunoasterul îl prezintă experienței noastre subiective, care trebuie să facă apel la capacitatea personală

a formei integratoare (care este intriga cărții). În al doilea rând, conservarea a două caracteristici: pe de o parte istoria ideilor cu continuitatea și discontinuitatea lor, devenirea și revenirea lor care este instabilitate fluctuantă și nevoia de regândire - precizia lor imprecisă și imprecizia lor precisă - și pe de altă parte, un fel de non-ordine necesară unei opere care nu face altceva decât reflecții deschise reflecțiilor, un fel de căutare a ordinii dezordonate precum cea a unei priviri aruncate către un orizont care nu urmărește să-și concentreze punctele infinite, ci doar admirat, lăsând. trece pe lângă el, atingându-l cu senzația ei de infinit dezorientator.

Al doilea motiv ține de o convingere-experiență de-a mea (de viață, artistică și clinică): formele au propria lor inteligență și propria lor chemare estetică, ne invită să ne găsim propria formă.

ci, o formă a sinelui nostru plecând de la cea ludic-narativă. Sinele încearcă să pună forme de experiență în formă. Formele imaginarului și realului ne atrag pentru a ne atrage într-o formă care să aducă Sinele rătăcitor, împrăștiat, în locul autoformarii.

Ne integrăm, ne organizăm în forme (estetice) prin forme de ființă. Există un tip de dorință de formă care dinamizează și face să evolueze formarea personalității; aceasta ar putea fi investigată printr-o teorie a formei (doritoare) de modelare a formelor de experiență. O teorie care ar putea fi considerată și teoria estetică a schimbării (sau estetica psihică a transformării formelor, sau – iarăși – cu definiții înalte care evidențiază semnificația sub forma Sinelui bazată pe combinarea formelor de experiență pentru forme). de „ființă, compoziții existențiale).

Dând această formă oarecum informală - fragmentată, incompletă - cărții are ca obiectiv stimularea căutării unui stil personal de a da formă gândurilor pe care le trezește, imaginilor misterioase cu care este dată întotdeauna fiecare formă sau cu care se dă formă. se scade.de întâlnire (cu ceilalți, cu diversitatea, cu creația de artă, cu frumusețea...).

Întâlnirea (cu negândit, cu surprinzător, cu neașteptat, cu părțile mai puțin cunoscute ale noastre) ne ajută să simțim, să ne imaginăm, să gândim, să dăm semnificații, să transformăm, să fim: făcând din întâmplare complotul surprinzător al Sinelui.

Milano, Martie 1997

Introduceți: limbajul umbrei

„Trebuie să redescoperim noțiunea de metaforă reală” Simone Weil

În mod paradoxal, puteți afirma că simbolul este o (pre-)me-taforă în aspectul său - intuitiv și pre-lingvistic - de a reprezenta ceva care reprezintă altceva.

Există de fapt o natură mai ascunsă și mai profundă a limbajului care este în esență emoțional și afectiv, legată de un gând senzorial extrem de fluid și plin de ambiguitate. Un fel de gândire - ca să folosesc o metaforă - a norilor și a vântului, adică a unui gând „ușor”, rarefiat, care își schimbă forma cu cea mai mică suflare a vântului senzațiilor-emoții, pe cerul experienței.

Această gândire ia naștere din prelingvistică ca expresie a experiențelor motrice și emoționale și se bazează pe o logică foarte slab structurată (de tip asociativ); este o logică personală, în rețea, referință, strict individuală, care se caracterizează și se perpetuează de-a lungul existenței, colorată de infinitele nuanțe ale circumstanțelor vieții. O logică psiho-corporeală coerentă cu genul de biografie emoțional-afectivă istorico-experiențială a fiecărei persoane.

Acest gen original de gândire nu se articulează pe opoziții, pentru că nu urmează legile distincției, contrastului, opoziției: mai degrabă urmează unul și celălalt - și multiplu și diferit - mai degrabă decât separarea lor disjunctiv.

Putem da ideea vorbind despre o gândire consecutivă (dar nu consecutivă), care „merge peste tot” cu căi schimbătoare și instabile.

Imaginea cea mai apropiată de această idee este cea a umbrei care urmărește atât lumina, cât și întunericul din toate părțile; care este consecutiv

la unul și celălalt; care se află în mijlocul contrastului lor, fără însă a contrasta: un limbaj-gând care este stabil în contrast, fără a i se opune.

Efectiv, s-ar mai putea spune că această primă formă de limbaj-gând este umbra a ceea ce va deveni ulterior limbajul semantic propriu-zis (obiectele sunt percepute în lumina și umbra lor, în imaginea întregului lor).

Limbajul umbră - așa cum îl vom defini - nu se conformează regulilor limbajului semantic deoarece este pre-semantic și (și mai puternic și mai radical) a-normativ, deoarece încalcă toate legile limbajului.

Acest pre-limbaj, adică, este într-o stare fără formă în căutarea formelor; deci într-o condiție emoționată, mișcătoare, transformatoare.

Acum, din moment ce creșterea este și o creștere a capacității de simbolizare, creșterea și variarea utilizării, a funcțiilor, a semnificațiilor simbolurilor, contribuția a ceea ce s-a numit limbajul gândirii umbrei este notabilă chiar dacă - cu un joc de cuvinte - rămâne în umbră, nu foarte evident, uneori complet ascuns; și este o contribuție importantă: la creșterea emoțională, intelectuală, intuiție, abilități expresive și potențial creativ.

Acest limbaj particular, cu o logică imprevizibilă, aproape bizară și puternic posibilistă, care decurge dintr-o gândire senzorială-motorie-

corp-senzuală excitată, stă la baza teoriei estetice a experienței1 și a modurilor de percepere a realității interne și externe (într-un originală și complet personală) decât atât

1. Pentru a examina unele aspecte ale conceptului de dimensiune estetică a vieții și existenței, aparținând „teoriei estetice a experienței" și „metodei dinamice transdisciplinare" aferente, ne referim la „Partea a cincea" și „partea a șasea" ' din această lucrare (în special unele clarificări conceptuale se regăsesc în capitolul intitulat: „Ascultarea diversităţii şi frumuseţii") şi, în plus, la principalele texte: LM Lorenzetti, Psihosomatică şi terapie muzicală, PCC, Assisi, 1983; LM Lorenzetti, Fetologie, neonatologie și muzicoterapie, PCC, Assisi, 1983; LM Lorenzetti, De la educația muzicală la terapia prin muzică, Zanibon, Padova, 1989; LM Lorenzetti, Motivul sentimentelor, Angeli, Milano, 1990; LM Lorenzetti, Călătorie în călătorie. Metamorfoza cunoașterii, Guerini, Milano, 1991; LM Lorenzetti (ed.), Sunete, tăcere, comunicare vitală, PCC, Assisi, 1990; LM Lorenzetti (ed.), Dimensiunea estetică a experienței, Angeli, Milano, 1995; LM Lorenzetti (ed.), Ascultarea poetică a cunoașterii, Angeli, Milano, 1996.

că am definit – în cadrul acestei teorii – subiectul estetic. Dar este și limbajul care în metaforă se întâlnește, se raportează și se alătură limbajului semantic. O întâlnire nu numai între analogic și logic, ci între corporal și abstract, între e-mișcarea gândirii senzațiilor și acțiunea logică a gândirii semantice, între structura informală a gândirii umbrei și restructurarea formală a gândirii reglementate de verbal; o uniune integratoare de logici diferite.

Brenda E. Beck a folosit această dublă logică a gândirii pentru a explica unele aspecte ale metaforei ca mediator între gândirea limbajului verbal și gândirea limbajului preverbal2: „metafora... acționează ca mediator între gândurile noastre abstracte și cu atât mai concret" (p. 308).

Acest autor este de acord cu existența metaforelor verbale non-lingvistice, precum cele ale ritualurilor (gesturile), spațiilor și orice altă formă non-verbală și simbolizată (de exemplu, posturală, proxemică etc.), sugerând „existența unei sursă prelingvistica a experiențelor motrice și emoționale relativ nediferențiate pe baza cărora se construiesc ulterior codurile semantice" (p. 310), valorificând cercetările privind performanța lingvistică a copiilor și făcând referire la limbajul comunicativ al cimpanzeilor. Beck afirmă că „procesele gândirii preverbale există în persoană, unde nu există categorii clare, ci mai degrabă unde raționamentul funcționează prin analogie și gândurile par să urmeze căi în cadrul unei rețele dense de asociații anterioare. Aceste asocieri au loc într-un spațiu multidimensional și pot viza culoarea, forma, textura, mirosul, tipul de mișcare și așa mai departe" (p. 311).

2. BE Beck, „Metafora ca mediator între gândirea semantică și gândirea analogică", în C. Cacciari (ed.). Teorii ale metaforei. Însuşirea, înţelegerea şi utilizarea limbajului figurat, Cortina, Milano, 1991, p. 305-327. Pe tema metaforei și a anumitor implicații

psiholingvistice, antropologice și psihosociale s-ar putea consulta următoarele texte: G. Conte (ed.). Metafora, Feltrinelli, Milano, 1981; MB Hesse, Modele și analogii în știință, Feltrinelli, Milano, 1980; N. Goodman, / limbaje ale artei. Il Saggiatore, Milano, 1976; B. Inheider, J. Piaget, De la logica copilului la logica adolescentului, Giunti-Barbera, Florenta. 1971; G. Lakof, M. Johnson, Metafora și viața de zi cu zi. Espresso Strumenti, Milano, 1982; C. Lévi-Strauss, Crud și fiert. Il Saggiatore, Milano, 1966; M. Black, Modele, arhetipuri, metafore. Practici, Parma, 1989; C. K. Ogden, LA. Richards, Sensul sensului, Il Saggiatore, Milano, 1966; P. Ricoeur. Metafora vie. Jaca Book, Milano, 1981.

În experiența mea îndelungată ca psiholog în domeniul dezvoltării și educației - în special cu copiii de la șase luni la zece ani de viață - am reușit să observ că limbajul de gândire preverbal metaforic este larg întâlnit la copiii foarte mici, după cum am putut observa - printr-o experiență clinică, acum în vârstă de douăzeci de ani - persistența ei într-un mod deosebit la copiii cu tulburări psihotice de personalitate. Acest limbaj este strâns legat de senzorialitate-senzualitate-emoție a Der-cetti și la copiii psihotici apare destul de clar legat de ritmul experiențelor și emoțiilor. Este un limbaj al umbrelor și al pielii, sensibil la fiecare „climat” relațional și la fiecare fluctuație de circumstanțe și situații experiențiale. Fiecare personalitate, această stare psihologică normală, pare sensibilă la una dintre cele trei paradigme fundamentale de bază utilizate în metoda mea dinamică transdisciplinară (MDT), derivată din teoria estetică a experienței: paradigma mișcare-sunet-ritm sau mișcare-corp spațial, sau mișcare-formă-culoare. Aceste paradigme preverbale sunt interconectate și integrate, cu fiecare familie, cu copierea activă din ce în ce mai potențial printr-unul în cadrul acestor trei paradigme, care se potrivesc din ce în ce mai mult cu povestea vieții sale, un plecat al vieții trăite în pântecele mamei. . Se întâmplă ca una dintre cele trei paradigme să devină – în momente diferite ale experienței – electiv dominantă în comparație cu celelalte, sau traducând celelalte două, sau mediatoare între celelalte două, sau – în final – circulând recursiv cu celelalte două.

Metafora, așadar, nu ar viza doar zona limbajului, ci și pe cea a gândirii, a intuiției și, mai ales, a percepției pre-simbolizante. Deplasarea atenției asupra acestui aspect înseamnă și reexaminarea unui număr notabil de concepte privind nașterea și utilizarea metaforei în procesele de dezvoltare ale individului și în formarea personalității sale.

Ceea ce ne interesează este că nu există niciodată multe sublinieri, în termeni economici, această idee este o primă, originară, corporal-motor-estetică funcțională și în primul rând logică, pre-metaforizantă, fluidă și transformatoare a gândirii. - limbajul umbrei. Un Eu care percepe și cunoaște într-o dimensiune corporal-estetică (un Eu cu sensibilitate estetică, cu proprietăți de citire estetică a realității, cu funcții de organizare estetică, cu inteligență estetică) asupra căruia se conturează treptat Sinele narat, care își găsește conștient.

lejeritate, oglindire, referire conștiincioasă în semnul sinelui care permite reprezentarea sinelui. Ne desenăm identitatea cu semne care ne spun și pe care alții le adună într-o narațiune ulterioară.

De exemplu, micuțul de câteva zile care doarme în leagăn cu brațele întredeschise spre cap, cu un abandon senin, își metaforizează postural starea și este surprins de părinte cu expresia: „Este [ca] un înger!”, pentru a indica somnul său cu dulceață și dulceață asemănătoare cu cea a unui înger, sau starea lui nevinovată ca cea a unui înger mic, sau altceva care are legătură cu ceea ce ține de imaginația îngerilor. Sinele narativ individual, deși - la fel ca și în acest caz - intenționat, este la rândul său povestit de alții, într-un sistem de metafore a multor metafore care dau naștere la transformări. Exemplul copilului adormit transformat în înger, din comentariul părintelui, generează o atitudine-gând față de ceea ce a fost metaforizat. Gena care este uimirea, respectul, tulburarea, sentimentele - acestea - cauzate de ceea ce metafora a creat dincolo de somnul celui mic: metaforma expresivitatii posturale, redata intr-o forma-conditie angelica. Această predare produce efecte-afect asupra copilului: metafora îngerului este returnată copilului în stabilirea unei relații „pline de grație” din partea părintelui3; o relație potrivită cu harul unui înger. Transfigurarea permite fie figurația înaltă, fie metafigurarea care modifică sentimentele, emoțiile, afecțiunile care afectează relația copil-părinte.

Capacitatea de metaforizare a comportamentului de cuplu din partea părinților este esențială pentru transformarea relației, inclusiv a comportamentului de cuplu, făcând dificilă stabilirea și relaționarea cu aceștia, astfel încât să consimțământul copilului în experimentare și fructuos. limbaj-gândire natural și spontan al umbrei.

Metaforizarea ca mod estetic-sentiment de îngrijire a copilului este atitudinea sănătoasă a părinților care declanșează un proces (bazat pe o dispoziție naturală afectiv-estetică) de proiecție.

3. Ne naștem într-o lume care este deja gândită și limbaj plină de metafore și venim pe lume în lumea istoriei altora, pornind de la Yuella a familiei de origine, intrând într-o narațiune care a început deja, până la transforma-l si imbogateste-l cu posibilitati noi metafore.

viziune pozitivă (de viitor) asupra copilului și a potențialului său, plină de speranță și „viziuni afirmative” asupra copilului, care sunt un sprijin energizant pentru cuplul de părinți și pentru copilul însuși4.

Sinele începe în fiecare tip de semn pre-simbolic (corporal-emoțional) - și identitatea în sentimentul pe care îl derivăm din acesta - care istoricizează narativ individul5. Ea începe în punerea în formă a sinelui prin „gândul și limbajul umbrei”, care este inițial dimensiunea estetică (corp-motor-senzuală-emoțională) perceptivă a Ío.

În exemplul formulat al copilului-înger metafora devine reală, o realitate a relației de viață: ea intră și acționează în dimensiunea existenței copilului, care reacționează la realitatea care îi dă metafora părintelui. Aparenta abstractizare a formulării lingvistice a metaforei se concretizează în încrucișarea unui sentiment; găsit sub forma emonată a imaginii care provoacă eliberarea unui comportament afectuos, chibzuit, grațios, plin de frumusețe.

Metaforizarea posturală inconștientă a copilului devine o metaforă conștientă a sentimentului în a spune și a gândirii în a face a părintelui.

Frumoasa imagine a îngerului se concretizează într-un destin de frumusețe pentru copilul care a provocat-o; a făcut ca limbajul și gândurile părintelui să se aseamănă asemănării care ne permitea să o intuim și să o condensăm în expresia metaforică.

Astfel gândul și limbajul umbrei ne însoțesc de-a lungul vieții, într-o narațiune infinită, incertă, transformatoare, metaforică (a narațiunilor și a narațiunilor altora) a existenței în ceea ce ne oferă lumea și în ceea ce noi oferim lumii, într-o reciprocitate care este ea însăşi metaforă şi metaformă a schimbării: „... s-a crezut cândva că metaforele au fost produse ca evenimente în lume”6.

4. Această concepţie este asemănătoare – sub anumite aspecte – cu cea a lui Christopher Bollas (1989) asupra caracterului şi a anumitor funcţii procedural-transformatoare ale esteticii îngrijirii materne. De același autor, vezi și: A fi personaj (1992), Boria, Roma, 1995.

5. Sinele narativ pre-simbolic este fenomenologic conștiincios și auto-referențial în propria sa manifestare motor-corp. Este evident că există anumite grade de conștiință și conștientizare de sine.

6. S. Weil, Quaderni IV, Adelphi, Milano, 1993, p. 86. Limbajul și gândul sunt vii, le facem să trăiască și ei trăiesc în noi; sunt fapte reale ale noastre

„Angelicitatea” micuțului este ceea ce percep eu, ceea ce în percepția mea privește imaginativul: care este culmea (emoțională) a gândirii surprinse și uluite. Din acest vârf - care depășește simțirea prin înaintarea gândirii - omul descoperă pe de o parte abisul sentimental în care sună lumea și, pe de altă parte, experimentează vertijul intimității analogice a compunerii sunetelor lumii în cuvânt, care astfel trăită și profețită este metaforă, poezie.

Afirmarea naturii angelice a copilului adormit nu este o formă logico-deductivă a limbajului-gând, ci - în primul rând, inițial - o oprire indicativ-metaforică a imaginii pe pragul uluit al uimrii care se deschide spre spațiul poeziei7.

A găsi astăzi spațiu pentru o psihologie metaforică, eliberând psihologia de psihologismul ei (interpretativ, speculativ, fragmentar...), înseamnă a readuce ascultarea persoanei în locul deschis al transformării unde cunoștințele logice și cel a-logice se

unesc, gândul îngroșător și cel subțiere, cel liniștitor și cel tulburător, cel al artei și cel împotriva logosului: un gând nu dornic să demonstreze, dar dornic să arate, iubitor de a scrie poezie.

Încă nu am dezvoltat - dar poate aceasta este una dintre sarcinile care trebuie încredințate psihologiei artei - o reprezentare a psihicului, a realității interne, suficient de complexă, extraordinar de incoerentă, fluidă, dinamică, nu am reușit încă suficient de mult. imaginându-ne un psihic cu mai multe fațete și funcționând prin multiple forme eterogene (o pluralitate de gânduri inconștiente, dimensiuni ale lumii Eului, moduri de experimentare și evoluție a Sinelui...): „Lumea noastră interioară, locul realității psihice, este inevitabil mai puțin coerente ale realității reprezentării, nu ceva desprins de noi, desprins de corpul nostru viu: este o acțiune vitală care ne vitalizează, sunt materiale și fundamentează și modelează materia vie din care sunt alcătuite. Simone Weil afirmă că „întregul univers este o mare metaforă” (ibidem, p. 119); suntem de acord că este o metaforă vie a mării.

7. Pentru o cunoaștere a „filozofiei metaforei” și a „ontologiei tragice a metaforei” și a relației artă/limbaj-ființă/cunoaștere, s-ar putea consulta următoarele texte: Aa.Vv., Un filosof european Ernesto Grassi, Aesthetica, Palermo, 1966; E. Grassi, Metafora neauzită, Aesthetica, Palermo, 1990; M. Heidegger (1965), Gândire și poezie, Armando, Roma, 1977; M. Heidegger (1959), Pe drumul spre limbaj, Mursia, 1988.

ce avem: un amestec în mișcare de gânduri parțiale, imagini incomplete, fragmente de dialoguri, amintiri, prezențe active nerememorate, stări sexuale, anticipări, impulsuri, nevoi necunoscute, dar actuale, intenții vagi, claritate mentală efemeră, acțiuni parțiale neexperimentate; Puteți continua să încercați să caracterizați complexitatea la îndemână, dar este clar că acest lucru nu este util în realitate. Același lucru este valabil și pentru reprezentarea Sinelui” (Bollas, 1995, p. 47).

Pentru a ne îndrepta către acest tip de reprezentare trebuie poate căutăm figurații superioare ale limbajului, precum cele ale metaforei; ar trebui să mutăm limbajul la locul surprinzului, al negânditului, să gândim cu alte cuvinte: a duce cuvintele în alte locuri înseamnă a rămâne cu gândurile noastre într-o dezorientare metamorfozată care ne ajută să gândim8.

În 1990, într-un seminar universitar (pentru studenții de limbi și literaturi străine) pentru a folosi una dintre imaginile lui Escher pentru a ilustra unele concepte legate de schimbare ca proces transformator (metaforic), am încercat să mă inspir din două figuri diferite ale artist să compună o a treia figură care să sugereze ideea unei stări psihice complexe, foarte dinamice, în care să recunoască un mod de construire a Sinelui în relația Eul-lume.

Îmi propun din nou în acest context să explicăm mai mult procesul (transformator, foarte complex) prin care Sinele ajunge să se modeleze

cu mișcări continue spre formele pe care le propune lumea exterioară: este ca un joc de forme de forme (cercetat). and propuse) (fig. 1).

Imaginea este rezultatul unei uniri a Atelierului de gravură pe lemn „Coarțe concentrice” (1953 - china, cerneală verde și creion - 31 X 42 cm) și a diferitelor și variate suprapuneri ale Atelierului de gravură pe lemn. gravură în lemn „Moebius Strip II” (1963 - creion negru și roșu, 47 x 24 cm).

8. „... cuvintele noastre trebuie să fie deseori înlocuite... pentru că folosirea excesivă a unui termen, chiar dacă esențială tranzitorie pentru încercările individuale și colective de a obiectiva sensul, își pierde în cele din urmă semnificația din cauza stresului vrăjitor, devalorzând potențialul negândit al cuvântului”, C. Bollas, op. cit., 1995, p. 63. De îndată ce gândul de mai sus este raportat, Bollas subliniază că: „cu cât un gând este mai original” – spune Derrida, citându-l pe Heidegger –, cu atât negânditul devine mai bogat. Negânditul este cel mai mare dar (Geschenk) pe care un gând îl poate oferi’”, ibid.

Fig. I

Același concept îmi permite să realizez imagini care pot fi folosite în procesul de interes în formarea și transformarea Sinelui: conceptul de „unire de forme/diversitate de poziții/integrare compozițională/reorganizare transformare”.

Cele două figuri de formă sunt matrici care generează forme care formează o transformare care organizează un alt set. Ceea ce rezultă din această combinație (dubla acțiune a celor două imagini - una pe cealaltă - și funcția de amestecare) nu este suma imaginilor, ci întâlnirea lor transformatoare.

Astfel, circuitele elicoidale recursive, care apar în jeturi de expansiune și recidivă către un spațiu intern9, ar dori să reprezinte

9. Acest spațiu interior este o deschidere către viață: este spațiul modelării dinamice a Sinelui. Sinele metaforic este pre-verbal; stările-forme-povestirile ei găsesc

experiențele sentimentale ale Sinelui în formele experienței, cu generarea de situații punctuale (sfere mici rotunde), cum ar fi constelații de grupuri de diferite forme de experiență10. Aceste mase suspendate devin treptat nuclee mai grele11 și tind să cadă spre spațiul interior, într-un proces continuu de transformare și expansiune a acestui Spațiu Sinelui. Și în acest proces este esențial ritmul formelor, ritmul îngroșării lor, ritmul transformărilor lor, ritmul căderii lor, ritmul ființei lor puse într-o formă restructurată și organizarea Sinelui12.

11 Sinele este organizat și organizator: este simultan jucato de formele și jucante cu formele experienței13.

Formele lumii ne cheamă cu ritmurile lor, într-o chemare încântătoare care aprinde în noi dorința de a ne pune într-o formă plăcută14, într-o narațiune a ceea ce prin devenire ne vom transforma.

Este zadarnic în eul lingvistic să-l punem în formă verbală, ca o transformare a formei. Nu este o simplă trecere - de la preverbal la verbal - ci o compunere, o schimbare integrator-creativă a formelor formelor.

10. Aceste forme de experiență sunt ca niște micropovestiri, care, combinate, capătă caracteristicile auto-narațiunilor (urme-semne narative, intrigi narative ale Sinelui, exploatarea unui gând muzical, se poate spune că apar (celule tematice care se dezvoltă).) ca teme ale auto-istoriei).

11. Agregarea formelor formelor de experiență în nuclee mai dense are loc într-un mod destul de aleatoriu.

12. Aceste ritmuri iniţiază experienţa prezentului sinelui în timpul care duce la perceperea continuităţii sinelui şi temporalizarea Sinelui. Aceste aceleași ritmuri au funcția de a organiza Sinele și - încetul cu încetul - de a organiza dimensiunea spațio-temporală.

13. Formele experienței sunt in-formând Sinele care le re-formează, recompunându-le într-un nou tot personal: într-o punere (estetică) în formă, care are calități afective.

14. Chiar și inconștientul are propria sa inteligență: inteligența haosului, a a-formalului, a informalului, care mânată la întâmplare de dorința-plăcerea formelor este extrem de generativă.

Prima parte

„Frumusețea spulberă gândul, împrăștiindu-l în imensitatea simțului”

1. Oferta lumii

„Arta este cunoaștere. Mai bine, arta este explorare”

Simone Weil

Pictorul René Magritte, în timp ce citea cartea Cuvinte și lucruri, îi scria lui Michel Foucault în mai 1966: „'Lucrurile' nu se aseamănă între ele, au sau nu au asemănări. Este doar gândul de a fi asemănător. Seamănă cu a fi ceea ce vede, înțelege sau știe, devine ceea ce îi oferă lumea” (Foucault, 1988, p. 89).

S-ar putea spune că gândul indică lucruri cu semnele pe care i le dă lumea, cu scrierile care ne atrag ca în paradoxul mâinii lui Escher care trage „o mână care trage o mână”.

Reflectând la „mâna care desenează” ajungem să ne gândim la o oglindire complexă, la un circuit recursiv-reflexiv care se referă nu la ceea ce este reprezentat, ci la ceea ce nu este prezent.

Acea figură a unei mâini care desenează mâna ar scrie, în desen, absența: Vizibilă cealaltă mână a designerului. Această absență în tăcere, invizibil - dar pervaziv, invaziv - își dă apelul la desen. Un potențial memento care cere să fie gândit, să iasă din nedesenat, deoarece este subtil, implicit, desemnat unei cunoștințe la care se face referire. Un gândibil pe care figura nu-l ascunde invizibil (mai degrabă într-o metaformă o dezvăluie cu o metaforă, cu o similitudine care mută sensul într-o altă realitate, îndepărtându-l de locul figurației: într-un metaloc care nu este nici în interior, nici în exterior). acțiunea descrisă, este în altă parte).

În acest fel, semnul vizibil se referă la un invizibil care se referă la altceva, indicând modul în care cunoașterea este dată în esență

în masa pe care o informează despre ofranda lumii (în punerea ei la dispoziție, în dispoziția ei, în „pozițiile disparate” cu care ne întâlnește), într-o amprentă care se deduce din lumea care ne marchează.

Scriem semne care ne scriu, descriind contactul, relația, interdependența eu-lume.

Scriem viața - lumea - cu semnele vieții: viața ne marchează și ne învață să ne atragem în scrierile dorinței, ale lipsei, cu acel semn dublu, referindu-se la altceva, care este vizibil și invizibil, vorbibil și de nespus. , exprimabil și inexprimabil; care este și narat, conjuncție între mine și lume într-o dorință reciprocă de a oferi.

Dorința este lipsă: ne lipsește din lume și asta lipsește de la noi dacă nu există întâlnire; fiecare întâlnire este o scriere a acestei lipse care, deși umplută, satisfăcută, revine de fiecare dată să lipsească și creează o nouă dorință. Freud susținea că „scrisul este inițial vocea absenților”[1], vocile lucrurilor lipsă care ne invită să le dorim.

Gândul este asemănător lucrurilor, pentru a vindeca de ele: în antichitate curele se făceau cu asemănări. Trebuie să ingerăm lucruri, să le lăsăm să intre în noi, ca să vindece dorința pe care o avem pentru ele. Lucrurile au sau nu asemănări, asemănări cu noi, elemente care corespund între ele, care răspund între ele dialogând între ele și între ele și noi. Relația de asemănare este introdusă prin venit, dintr-un adverb care indică „în ce fel”, „cât” și „când”. Această relație între lucruri - și între ele și noi - este pusă într-o anumită formă variabilă de o parte invariabilă de vorbire care servește la determinarea unui verb, a unei acțiuni, a unui adjectiv; prin urmare, asemănările dintre lucruri - dintre ceea ce ne spun ele și ale noastre - sunt decisive pentru cunoașterea noastră, pentru acțiune și calitatea gândirii și cunoașterii: pentru acea calitate a gândirii care este pusă

în estetică [senzuală, , emoțională, sentimentală] de experiență, de cunoaștere, de existență.

Corpul este „un lucru”, este să fiu un lucru informat interogativ, tinde să semene cu un alt lucru care este lumea și invers. Corpul caută asemănări cu lucrurile prin cuvântul-adverse-

1. S. Freud (1929), The malaise of civilization, OSF, voi. 10, Boringhieri, Torino, p. 581.

trio: vin. În acea traversare există o atracție indescifrabilă față de lucruri și turnarea lucrurilor în corp.

În Cahiers I, Simone Weil scrie cu caractere cursive că „/7 lume este un text cu sensuri multiple, și se trece de la un sens la altul cu o lucrare. O meserie în care corpul joacă întotdeauna un rol, ca atunci când înveți cu forță alfabetul unei limbi străine: acest alfabet trebuie să se potrivească în mână prin trasarea literelor.”

În textul aceleiași scrisori, Magritte conchide: „... ceea ce este invizibil nu ascunde nimic: poate fi cunoscut sau ignorat, nimic altceva. Nu există niciun motiv să acordăm mai multă importanță invizibilului decât vizibilului și nici invers. Ceea ce nu „lipsește” importanța este misterul evocat în fapt de vizibil și invizibil și care poate fi evocat pe bună dreptate de gândul care unește „lucrurile” în ordinea care evocă misterul” (ibidem, 90) .

Cunoașterea oscilează între vizibil și invizibil, după ordinea și dezordinea misterului care face ca lucrurile să se unească și să se despartă pe măsură ce sunt oferite gândirii.

Misterul nu este o entitate exterioară, abstractă, care ne domină; nu este un demon interior; nici măcar un rahat care vine din întâmplare sau dintr-un destin: este o calitate a experienței, o chemare care nu încetează să pună la îndoială experiența și cunoștințele; este „partea vie” vitală, cunoașterea vitalizantă. Este figura inefabilă a gândirii-scrierea narativă și - împreună - sacralitatea noastră-și-lucrurilor.

Misterul ne este transmis prin lucrurile care ne înconjoară, pe care le citim în (semnele-simțurile-) semnificațiile înfățișărilor, transparențelor lor; schimbarea este transformarea acestor sensuri. Ei, însă, au nevoie – pentru a fi înțeleși – de o ascultare deosebită: o ascultare atentă, primitoare, ospitalieră, reverentă, recunoscătoare, deci umilă poetică. Din acea ascultare profund relaționantă (și dialogantă) care este un element esențial, proactiv și organizator al gândirii poetice.

Astfel poeții și poezia ne-au arătat mereu: „Pentru Keats relația este tocmai ceea ce poezia are grijă”2, deoarece pentru a gândi și a spune lucrurile într-un mod transformator trebuie să avem grijă de cuvintele cu care gândim și spunem: „ Ceea ce îi pasă lui Keats este cuvântul: cum poate deveni cuvântul salutul celuilalt,

2. Nadia Fusini, „Cartea chestionării poetice'', în Scrisori despre poezie, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 23.

prim. Despre modul în care cuvântul poate acomoda ceea ce nu știe, ceea ce nu este egal; cum poate ține o întâlnire în care condiția umană însăși pare să se destrame”3.

Astăzi cuvântul și-a pierdut autenticitatea care dezvăluie ceea ce nu este la fel, pentru că și-a pierdut respectul pentru a spune, nu a mai spune ceea ce rezonează în interiorul pieptului, ci ecoul exterior, repetarea surdă și confuză.

Cuvântul își pierde din ce în ce mai mult grija de ceea ce spune, de a se preocupa de cum îl spune în golul amplificator din care se spune: care este golul efectului.

Cuvintele, pierzând muzicalitatea afecțiunilor, se transformă în efecte, în iluzorii iluzorii deșarte, într-o vorbă uluitoare și atât. Astfel cuvintele nu mai sunt sunetele lumii, ci o lume asurzitoare care oferă ceea ce suferă: zgomotul asurzitor al lucrurilor strigate, al tuturor lucrurilor strigate la fel.

3. Ibid., p. 35.

2. Tăcerea care îmbrățișează cuvântul

Înțelepciunea este măsura creșterii incertitudinii cu privire la semnificațiile pentru sine sau pentru viața noastră.”

Christopher Bollas

În interviul cu Roland Barthes (Le Nouvel Observateur, 20 aprilie 1980) cu titlul „Criza dorinței”, semiologul francez, întrebat dacă în el a apărut vreodată dorința de a scrie un roman, a răspuns printre altele: „ Da, are nevoie de celălalt pentru a elibera trupul; dar asta devine foarte greu... Nu pot să-mi împing corpul la extrem de sine decât cu altul; dar și acesta altul are un corp, un imaginar” (1986, p. 356) și concluzie: „Dacă aș fi trăit acum o sută de ani aș fi fost psiholog, aș fi făcut ceea ce atunci se numea psihologie, fără complexe. aș fi iubit foarte mult” (ibid.).

Se pare că putem vedea în acest răspuns o legătură între dorință-narațiune-corp-altul, într-o închidere care raportează timp/autoimaginație/dragoste.

În martie 1973 la Gulliver (n. 5), când publicase deja lucrarea intitulată // plăcerea textului, la întrebarea despre piperarea textelor cu metafore și redundanța adjectivelor și despre menținerea unui „echilibru precar între două contrarii care sunt raport „amorous” și raport „științific””, spune Barthes: „Când adjectivul ajunge la limbă într-un mod pur stereotip, deschide ușa ideologiei, deoarece există identitate între ideologie și stereotip. În alte cazuri însă,

când scapă de repetare, adjectivul, ca atribut principal, este și calea regală a dorinței...” (ibidem, 171, cursive ale mele). Interviul se va intitula „Adjectivul este „spusul” dorinței”.

Aici vedem două părți ale interviului, povestea unei povești scrise și povestea a trei sau mai multe povești și ziua interviului.

31

În cazul adjectivului la limbă în expresia sa de dorință, îmi place să zăresc o anumită textură care leagă corpul de limbaj în expresia sa de dorință într-o narațiune a sinelui.

Viața este limbaj referitor: este atrasă de limbaj și merge acolo, pentru că se ocupă de limbaj, astfel încât limbajul este viața care cheamă viață. Trăsăturile limbajului sunt trăsăturile vieții, trăsăturile vieții și tratate de viață; și ne vorbim uneori în limbaj, în acea intermitență discontinuă care plasează vorbirea între o tăcere și alta.

Toți suntem liniștea care îmbrățișează cuvântul, care înconjoară cuvântul ca marea în jurul unei stânci, în jurul unei baze abisale.

Această bază abisală se scufundă în dorința unui semn (care este un fel de dorință de a atribui o formă experienței) care ne poate spune prin trimiterea la altceva la infinit; un semn care ne ajută să ne orientăm într-o mare fără puncte cardinale, într-o mare și atât.

În Scrierile literare (Feltrinelli, 1984) Foucault dedică un capitol „Language ad infinitum” și scrie: „Este posibil, așa cum spune Homer, ca zeii să fi trimis suferință muritorilor pentru ca ei să le poată povesti și că în acest posibilitatea ca cuvântul să-și găsească resursa infinită” (p. 73). În realitate, mai degrabă decât un limbaj infinit, ar trebui să vorbim de un limbaj infinit, ca de posibilitatea nelimitată a persoanei de a se forma din rana inferioară-semne ale existenței, într-un limbaj finit prin propria sa nedefinite.

Acesta este paradoxul care leagă limbajul de om: contradicția finiității infinitului (și a infinitității finitului). Pentru om totul începe să se sfârșească de îndată ce începe ceva, începând de la existența lui, de la originea sa, din momentul în care începe să trăiască. Omul este singur în singurătatea care este înaintea ființei sale: ceea ce îl precede (tăcerea) este și ceea ce renunță, ceea ce vine după el.

Infinitul lui este ființa lui în mișcare în limita limbajului care îi vorbește la infinit, în tot ceea ce se pronunță este finit și, în același timp, anunțat.

Omul își încredințează tăcerea limbajului ascultând-o. Limbajul însărcinat cu ascultarea în primul rând încrederea și provocarea omului.

Așa că omul are încredere și se provoacă în limbajul care îl pronunță la sfârșitul și începutul dăruirii sale: în acea limbă

fragmentar care o amintește în fragmente; în acel limbaj discontinuu care în continuitatea suflului existenței marchează ritmul cu care se insinuează în lume scăzând semne din ea pentru a se atrage; în acel limbaj interminabil, intermitent, aluziv cu care se joacă dorința și anxietatea, limita și nelimitatul. Limita — așa cum afirmă Platon în Timeu — este „substanța intermediară compusă din Același și Celălalt”.

Dorința își joacă întotdeauna ambiguitatea în dublul ei, în reciproca sa, în amânarea sa, în opusul ei: a se spune este dorința de a te asculta, de a intra în limbaj pentru a scoate tăcerea din care gândim (Гante-cedent), să ne auzim pe noi înșine.

Apoi lanțul tras din considerațiile lui Barthes se prelungește pe termen lung: de o clipă.

A ieși din tăcere pentru a te auzi înseamnă a intra în limbaj pentru a te spune: înseamnă a sta în pragul momentului care este infinitatea finită a existenței.

Găsim forme de existenţă!-rezistenţă) pe această limită extrem de blândă, care urmează să ne conducă la extremitatea limbajului, în acea distanţă de a ne pronunţa care devine apropiere de moarte.

La final - distanța de la moarte este de doar câteva luni - Simone Weil îi scrie de la Londra (scrisoare nedatată) lui Maurice Schumann, un vechi coleg: „... cuvintele, scrise sau pronunțate, se mănâncă, în măsura în care ele. sunt comestibile, mai ales în măsura în care conțin adevăruri. Nu au alt destin”.

Mâncăm semne (de tot felul), cuvinte pentru a crește, mestecăm, digerăm, asimilăm semne, cuvinte, care ne fac să devenim substanța lor: suntem făcuți din limbaj.

Sinele care se îndoiește este rădăcina din care Sinele narativ se hrănește și se scufundă în pământul limbajului prăfuit al lucrurilor, tradus în senzații, tradus în experiențe, tradus în sunete, tradus în elemente pentru gândire și nu este niciodată tradus de multe ori și tradus. în mai multe moduri, pentru a fi introdus în existența noastră și a deveni un semn narativ al eului-lume.

1, „Conceptul de experiență de Sine este paradoxal, prin aceea că ambiguitatea sa referențială (înseamnă Sinele care trăiește sau trăirea Sinelui nostru?) este ciudat de fidelă complexității ființei umane. Toate experiențele Sinelui implică o scindare care poate fi descrisă ca o divizare între noi înșine ca ei simple (când suntem cufundați în experiența dorită sau evocată) și noi înșine ca eui complexe (când ne gândim la experiență)”, C. Bollas , op. cit., 1995, p. 28.

33

Poate că zeii au dat mai mult muritorilor, dându-le simțul misterului cu care să pronunțe toate lucrurile în semnele care îi pun la îndoială.

În Écrits de Londres, Simone Weil scrie că „frumusețea este cel mai mare mister din lume”.

Cel mai mare mister din lume este omul, am spune noi, pentru că frumusețea aparține deja: ea ține omul și lumea cu ea, două contrarii care se integrează, două unități multiple care se înmulțesc prin relația lor și devin complexe2.

Omul este un mister pentru că ține de contradicție, gândurile și conduita lui aderă la contradicție, ei o practică (ca experți și neexperimentați): „... unirea contradictoriului ca cleşte pentru prinderea evazivului”, pentru a spune din nou. în cuvintele strălucitoare ale Simonei Weil (III, p. 74).

Experiența durerii mentale este evazivă, a durerii pe care ne-o provoacă celălalt ca insultă, a durerii nespuse a fiecărei forme. umilirea și violența suferită, când cuvântul este îndepărtat din tot, chiar și din tăcerea care îl înconjoară, pentru că cuvântul însuși - eul verbal cu care mă predau lumii - este tăcut, prizonier al afoniei negrăitului. . Dar această evazivă-incapacitate de a spune indescriptibilul poate fi blocată de cleștele sensibile ale artei, unde până și cea mai paradoxală contradicție umană (rasism, lagăre de concentrare, exterminări...) poate fi ruptă din liniștea paralizantă a incapacității de a rosti o semn care povestește oroarea unei astfel de experiențe inumane. În această situație, se pare că niciun cuvânt nu poate avea loc, nu poate mărturisi nimic, pentru că pare imposibil să dai un sens-nume lipsei de sens a anumitor conduite umane.

2. „Faptul că trăim într-o realitate atât de interdependentă, care ne leagă atât de puternic unul de celălalt, înseamnă că schimbarea poate apărea în orice moment”, A. Melucci, Trecerea epocii. Viitorul este acum, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 41-42. Schimbarea se naște în orice punct omul face din frumusețe portul cu ceilalți, trăind diversitatea-pluralitatea lumii sinelui: „Discursul celuilalt este fundamental pentru acest punct și puțin contează cu ce limbaj își va exprima punctul de vedere. Pentru a vedea. Ceea ce pare cu adevărat important este că știm să suportăm greutatea acestei pluralități de lumi posibile, pentru că acest lucru nu este niciodată greu de găsit într-un univers plural care, într-o lume unificată, este deja clar de la început”, p. 60 (italicele mele).

Totuși acolo unde spațiul cuvântului este invadat de tăcerea celei mai intense și intime suferințe, poezia devine rezistență și devine existență.

Anna Andreevna Gorenko - poetă rusă (1889-1966), alias Anna Akhmatova - este un exemplu de rezistență la atrocitățile regimului stalinist prin gândire poetică și un exemplu al modului în care tăcerea nespusului-de nedescris care învăluie gândirea într-o îmbrățișare mortală. iar cuvântul poate fi rupt și în locul lui poate reapărea demnitatea persoanei. În lucrarea Requiem notează, în textul care o precede intitulat „În locul unei prefațe”: „În anii cumpliți ai „Ezovschinei” am petrecut șaptesprezece luni la cozi de așteptare în afara închisorii, la Leningrad. Într-o zi cineva m-a „recunoscut”. Atunci o

femeie din spatele meu, cu buzele livide, care cu siguranță nu auzise numele meu în viața ei, revenind din torpora mentală care ne-a unit, mi-a întrebat la ureche (acolo am comunicat cu toții în șoaptă): „Dar poți să descrii asta. ?" ?'. Și am spus: „Pot”. Apoi, un fel de zâmbet s-a răspândit pe ceea ce a fost cândva chipul lui”3.

Acea femeie aproape fără chip, fără identitate, distrusă de obositoarea așteaptă să predea pachetul de masă rudei ei întemnițate în speranța că va fi strâns, altfel însemna că fusese împușcat, încredințează cuvintele poetice ale tovarășei ei Anna Akhmatova cu puterea de a ieși din tăcerea suferinței nespuse, puterea de a putea găsi un semn răzvrătit, puternic, rezistent pentru a pronunța existența interioară care acum este dureros de tăcută.

Și din această speranță vine un zâmbet.

O imagine sfâșietoare a frumuseții emoționante.

Ascultarea poetică a celuilalt aprinde speranța existenței rezistente: acea linie șoptătoare, aproape tăcută, este transformată printr-un gest de artă într-o linie țipătoare în toată tăcerea ei. Acum, în posibilitatea de a transforma așteptarea dureroasă în tensiune poetică, zâmbetul șterge vânătaia buzelor și o preface într-un strigăt tăcut.

Arta devine viață, un gest vital de a rezista, de a reexista ferm: pentru acea insistență fermă, hotărâtă, plină de scop, care oprește suferința.

3. Akhmatova A., Eu sunt vocea ta, Edizioni Studio Tesi, 1990, p. 193.

Frumusețea formei poetice a cuvântului readuce disperarea în formă și este salvată pentru viață.

Suferința poate fi trăită în dimensiunile estetico-etice în așa fel încât puterea transformatoare a artei salvează vieți, recuperează tragicul, redă demnitatea, redă persoanei - în cea mai dificilă, umilitoare, disperată experiență - un destin de frumos.

3. Corpusul lui Paul Valéry pe scenă

„11 gânduri sunt serioase datorită corpului”

„The cunoașterea este curba vine Γ'universe' of a certain modern physics”

Paul Valery

Poate pentru că cunoașterea este curbată ca universul, nu o putem urmări decât cu privirea finită: urmărirea ei în adeptul ei este infinită. În acest corp infinit, există un loc, un posibil orizont, un

spațiu-timp ascuns, un eveniment plin de posibilități, un loc creativ și ambiguu.

Reflecțiile lui Valéry asupra Caiete1 sunt un gând care mulțumește trupului”, un fel de datorie a gândului, pentru că „este aspectul corpului care îi conferă greutatea [gândului], puterea, consecințele și efectele sale definitive” (p. 372).

Scriitorul și poetul francez, puțin filozof1 2 și puțin psiholog3, pune corpul în prim plan, luminat de reflectorii experienței.

1. Caietele lui Paul Valéry sunt adunate în patru volume, traduse de Adelphi. Referințele la gândirea lui Valéry din această lucrare introductivă la discursul meu pe tema „Corp, minte, cunoaștere, personalitate: artă și viață” sunt toate preluate din volumul al treilea (Milano, 1988); pentru concizie, doar numărul paginii este afișat între paranteze în text și note.

2. „Orice sistem filozofic în care corpul uman nu joacă un rol fundamental este inept, incapabil” (p. 377). Pentru a aprofunda în filozofia și estetica acestui autor, vezi: G. Raimondi, P. Valéry. Gândirea filosofică-, L. Pareyson, Estetica lui P. Valéry, precum și volumul lui Aa.Vv., Paul Valéry și estetica poiesisului, Aesthetica preprint, Palermo, 1989.

3. „Psihologia nu trebuie să fie explicativă, ci mai degrabă reprezentativă” (p. 16); „Analiza simțurilor cuvintelor folosite în psihologie trebuie, de asemenea, să facă parte din psihologie – și, prin urmare, acele simțuri în sine nu pot fi folosite ca instrumente” (p. 14); „‘Doctrina’ mea – așa cum spun alții – este că tot ce încearcă să spună cuvintele minte, inteligență etc. înseamnă o capacitate, virtualitate, probabilitate, facultate de transformare – o tranzitivitate” (p. 320); „Scopul psihologiei este de a ne oferi o idee complet diferită despre lucrurile pe care le știm cel mai bine (p. 33).

za pe scena vietii: „... corpul meu pune intotdeauna capat fiecarei comedie. Fiecare piesă se termină datorită întoarcerii corpului meu pe scenă”4.

Corpul nu minte și este de neascuns, este o scenă de viață, un scenariu de gândire, carnalitatea lumii-I: „Mintea este un moment al răspunsului corpului la lume” (p. 378), dar în în acest moment trupul continuă să fie o întrebare.

Corpul este limita și mijlocul cunoașterii: „Cunoașterea are ca limită corpul uman” (p. 377) și pe această limită incertă, oscilantă, fluidă, se ondulează gândirea; gândul prinde contur în carnea existențială: „Mulți imbecili au pus această bietă minte deasupra acestui trup!” (pag. 397).

Nu există sub sau peste mintea în raport cu corpul5, la fel cum nu există un loc precis, unic, independent unde să se plaseze distinct o anumită facultate; poate că nu avem concepte suficient de largi pentru a descrie anumite funcții care au caracteristici de continuitate-

discontinuitate-integrare-organizare complexă: „Este copilăresc să încerci să localizezi acea facultate dată în creier, în acel loc dat” (p. 315) 6.

Cu siguranță există un corp din care iese o minte: un Sine corporal care ar trebui chiar descris ca un Sine motor, uativ, olfactiv, tactil, gustativ, vizual, de echilibru, ritmic, senzual, estetic etc. Sinele și un Sine organizator (care este restructurat în părți din produsul organizației) diversele Eu, un Sine al formării: „Ceea ce percepem și cunoaștem derivă din funcționare.

4. Atât în aspectele filozofice ale gândirii lui Valéry, cât și în cele psihologice, apar două intenții țintite – printre altele: „Ceea ce trebuie să încercăm să concepem este funcționarea de ansamblu a ființei umane” (p. 13) și „Obiectul meu”. - să caute o formă capabilă să primească toate discontinuitățile, toată eterogenitatea conștiinței” (p. 45).

5. Deși Valéry, uneori, privilegiază corpul și poziția sa prioritară față de minte: „Cuvântul Minte este luat în sens favorabil atunci când este opus (de mulți) Corpului, materiei, simțurilor – etc. Dar trebuie recunoscut și că este și operatorul prostiilor și chiar că imbecilitatea este una dintre cele mai frecvente manifestări ale ei. Ea produce indiferent de efecte de orice calitate” (p. 326).

6. Și el precizează: „Nu că acest set de mase celulare nu este compus din părți specializate și conexiuni între aceste părți – dar noțiunile „psihologice” pe care se dorește să le încadreze sunt în general foarte brute. Este ca și cum ar fi vrut să descopere într-o centrală electrică (neștiind toate lucrurile electrice) mașina care face roșie lumina unei lămpi date” (p. 315).

al organizației noastre și este produsul acesteia. A crede că există ceva de perceput sau de știut în afara acestei funcționări este o iluzie” (p. 327).

Arta ne ajută să realizăm funcționarea Sinelui corporal organizator care dă formă (transformator) diferitelor forme de experiență, tocmai pentru că arta este corporeitate și organizare, o formă de transformări ale formelor.

Nu numai practicarea sau fructificarea operei de artă și solicită toate acestea, dar și viața noastră este pusă sub formă de experiență pentru dobândirea sau schimbarea conduitei vitale. Aceste tipuri de elaborare și transformare a formelor noastre-comportamente de viață sunt de asemenea considerate puse în formă existențială ca opere de artă, ca structuri psihofizice, cognitive, afective de tip creativ-artistic.

Nu acordăm suficientă valoare dimensiunii estetice a vieții ca dimensiune vitală și vitalizantă a existenței, surprinsă în capacitatea omului de a se transforma în acțiune, de a se inventa neurologic, de a se modifica psihic, de a se compune cognitiv, de a crește sensibilitatea și imaginația...: „Sensibilitatea este o mecanică a incoerenței, inegalității, discontinuității, diferenței și

disproporțiilor” (p. 465). Toate acestea le trăim în artă și formele ei estetice, le trăim în viață și în ființa noastră contradictorie, inconstantă, inegală, dezordonată: „Mintea noastră este formată din dezordine, plus o nevoie de a pune ordine” (p. 261).).

Arta este atât de aproape de viață, de funcționarea psihică, de întregul univers, încât poate aceasta este metafora care o exprimă cel mai bine, care se apropie cel mai bine de frumusețea ambelor.

„[...] trebuie să producem nenumărate idei, opinii și invenții, uneori dintre cele mai ciudate și mai aberante, pentru a ne forma singurele fără de care viața noastră nu se poate lipsi” (p. 365) și cu siguranță printre acestea se numără și aceea a artei și a vieții și corespondența și dimensiunea lor comună, care trebuie totuși reformulate, redescoperite, precum cel al corpului cunoscător, al unui corp epistemic, al unei epistemologie reîntemeiate pe ambiguitate-creativitate (artisticitate și me-taforicitate) a corpul.

Corpul ca formă-semn care marchează și informează cunoașterea în mod incert, ambiguu: „Marele semn al animalului uman

este bâjbâitul nu în act, ci între acte – și alegerea” (p. 242).

Corpul și arta se împletesc pe scena lumii ca protagoniști care pun capăt comediei științismului și raționalizării ca instrumente unice și veridice ale cognoscibilului.

Ar trebui să scăpăm de academism, de toate ismele accentuatoare sau îngrijorătoare, de bugabu-uri care împiedică germinarea de idei noi, de noi abordări ale studiului cunoașterii, al persoanei, al realității în ansamblu. Ar trebui să reechilibram relația dintre minte și inimă, dintre rațional și a-rațional, dintre intelect și sentimente, dintre rațiune și emoție, dintre corp-persoană și raționament-creier: „Majoritatea imensă a gândurilor noastre ar putea fi anulate fără nicio deteriorare. Lucrurile irelevante prevalează la infinit în numeroase numere mari. Ochiul vede și majoritatea impresiilor sale nu corespund cu nimic. Dar regimului inimii îi lipsește doar o bătaie” (p. 265).

A doua parte

„Arta are o singură învățătură: să ne ajute să trăim într-un mod minunat”

UE

4. Artă și frumusețe la Simone Weil

„Adevărul este produs prin contactul a două propoziții, dintre care niciuna nu este adevărată; al lor este adevărat

raport"

Simone Weil

Viața Simonei Weil este scurtă (1909-1943, doar treizeci și patru de ani) dar intensă și intens împletită cu scrisul.

Caietele lui Simone Weil au fost scrise în doar douăzeci și două de luni (șaptesprezece caiete și un caiet): de la începutul anului 1941 până în octombrie 1942, călătorind de la Marsilia - cu o scurtă escală la Casablanca - la New York. În colecția de patru volume, gândurile adresate artei apar de multe ori, niciodată de multe ori, niciodată pe multe pagini.

Gândul tinerei treizeci de ani se mișcă în diferite locuri de scris, caiete și caiete, cu denumirea locurilor de ședere: „Quaderni di Marseille" (XI caiete până în aprilie 1942), „Taccuino Granata", „Quaderni". ". of America" (de la XII la XVII din mai până în octombrie 1942), „London Notebook" (iunie-iulie 1943).

Diferite locuri de gândire, în diferite locuri de scris, în diferite locuri de reședință, în diferite locuri de timp din ce în ce mai aproape de moartea sa: „Pentru a scrie, se lasă de bună voie să fie închis noaptea în biroul lui; ea mănâncă doar ceea ce, pentru ea, este raționalizarea minimă în Franța. La 15 aprilie 1943, a găsit-o pe jos, inconștientă, în camera ei... S-a stins din viață la 24 august 1943, pe la zece și jumătate, în somn"1 2. Mai mult ca niciodată, la sfârșitul viața ei părea să se hrănească cu gândire și scris, încarnând scrisul

1. Referințele la Caietele lui Simone Weil sunt - cu excepția cazului în care se indică altfel - preluate din ediția italiană editată de Giancarlo Gaeta, din Adelphi. Citările sunt identificate cu cifra romană, indicată de pagină, pentru fiecare dintre cele patru volume.

2. G. Fiori, Simone Weil. O femeie absolută, La Tartaruga, Milano, 1991, p. 197.

ca viață și mărturisirea vieții ca citire-scriere-transformare a sinelui în lume: „Acțiunea asupra sinelui, acțiunea asupra altora constă în transformarea sensurilor" (IV, p. 413).

Este sau scriere incarnata a lui Weil, o încarnare a scrisului. Simone Weil hrănește carnea scrisului pentru a putea trăi și crește; ajunge la un trup povestitor', aduce carnea în scriere pentru ca scrierea să devină vie, să se învie; astfel încât trupul gânditor găsește formă în semnul scriptural; astfel încât în final semnul este marcat de viață într-o s-schimbare care este o schimbare a unuia în celălalt.

În felul acesta va putea mărturisi că semnul este o manifestare a existenței.

Valéry (1922) va spune despre „universalitatea mâinii", indicând că studiul corpului (cu o notă marginală asupra „corpului văzut din mână") este chiar mai puțin important și util decât cel al creierului: „The studiul aprofundat al mâinii umane (sistem articulat, forțe, contacte

etc.) este de o mie de ori mai recomandabil decât cel al creierului” (op. cit., p. 380).

Pentru Weil mâna scrisă este celebrarea gândirii; acțiunea de a scrie este o sărbătoare a trupului-mâna; celebrarea trupului este în semne acționând care îl manifestă, care îl universalizează.

Mâna scrisului este carnea emoțională, sensibilă, poetică, pe care Simone Weil o exprimă sub formă de semne relația cu lumea.

În ultima perioadă a vieții sale, Weil nu s-a odihnit să scrie; el scrie necruţător un gând care nu se opreşte definitiv nicăieri, pentru că privirea lui asupra lumii este mobilă, neliniştită, absolut deloc odihnitoare: în schimb este îndrăzneţ, extrem de îndrăzneţ la sfârşitul existenţei. La câțiva pași de moarte, pașii citirii-scrierii vieții sale devin mai presanți, se potrivesc frumusețea și lumea, iar el scrie în al șaptesprezecelea și ultimul caiet: „Frumusețea lumii nu se deosebește de realitatea lui. lumea” (IV , p. 371). Cam la jumătatea caietului scrisul se oprește cu fraza: „Cea mai importantă parte a educației = a preda ceea ce înseamnă să știi...” și se termină cu poezia Les Astres.

Închide așa cum deschisese primul caiet (întocmit între '33 și '40) pe care - după ce smulsese eticheta care indica numărul - notase „nu contează”, cu două pagini de texte poetice (în mare parte grecești și neînsemnate). germani). Și în al doilea caiet că

dă startul întregii reflecții, printre primele gânduri apare: Frumos - înrădăcinare - pact între sine și propriile condiții de existență - cerc de timp” (/, p. 191).

La sfârșitul oportunității ei de scris, Weil reunește - într-un circuit relațional - frumusețea și cunoaștere un fel de testament, de disponibilitate de a se spune la sfârșitul vieții în semnul unei „mântuiri”, care leagă frumusețea de cunoaștere: cum să salvezi lumea și omul însuși la joncțiunea dintre frumos și cunoaștere, unde gândul ajunge la cea mai amețitoare și tulburătoare emoție și sentiment3.

Călătoria lui Weil în citirea lumii – „cerul, marea, soarele, stelele, ființele umane, tot ceea ce ne înconjoară este ceva ce citim” (ibidem, p. 409) – este o aventură în cercetarea transformatoare a semnificațiilor: în ceea ce trebuie să se întâmple în gândire pentru ca lumea să vină în întâmpinarea ei formă viitoare a posibilității (a posibilității posibilității) și a misterului: „În lectură există un mister, un mister a cărui contemplare poate ajuta, probabil, nu la explicarea, ci la înțeleg alte taine din viața oamenilor” (ibidem,

Cititul și scrisul sunt pline de mister și omul este derutat de misterul care este întregul său exterior. Dar Merleau-Ponty ne-a arătat că „toți suntem exteriorul nostru”, așa că viața noastră depășește acel mister pe care lumea îl face să curgă peste noi și peste scrisul nostru despre lume: „în fiecare moment al vieții noastre suntem prinși parcă de afară. sensuri pe care noi înșine le citim în aparențe... Ceea ce numim lume sunt semnificațiile pe care le citim; deci ceva ce nu este

real. Dar ne prinde parcă din afară; tu hotărăști că asta este real. De ce să vrei să rezolvi această contradicție, când cea mai înaltă sarcină a gândirii pe acest pământ este de a defini și contempla contradicțiile insolubile care, așa cum spune Platon, trage în sus?” (ibidem, p. 409).

3. Despre conceptul de frumos, adevăr, mister — atât în raport cu gândirea lui Weil, cât și cu cea a unor scriitori importanți — vezi textele lui F. Relia: // tăcere și cuvinte. Gândirea în timp de criză, Feltrinelli, Milano, 1984; Frumusețe și adevăr, Feltrinelli, Milano, 1990; Enigma frumuseții, Feltrinelli, Milano, 1991; Pragurile umbrei. Reflecții asupra misterului, Feltrinelli, 1994.

Iar contradicția este dicția lucrurilor, zicala omului: el trăiește în artă și frumos, vivificându-le pe amândouă. Din acest motiv locul gândirii și existenței este locul esteticii, „în orice frumusețe există contradicție ireductibilă” (III, p. 88).

Omul este ireductibil, totuși un alt om, istoria, științismul, puterea, opresiunea sau orice altceva a încercat să-l reducă

Omul este o contradicție indispensabilă, căci în anunțul său în semnele existenței nu poate renunța la e-ul care le leagă, care le leagă unind și contrariile, cele contradictorii.

Omul este frumusețea care vine din suferința rănii lumii pe măsură ce intră în noi, rupându-ne: lumea și frumusețea sunt același lucru, sunt făcute din aceeași țesătură.

Simone Weil a surprins aceste trei dimensiuni ale existenței (frumusețe, contradictorietate, ireductibilitate) livrând gândirii destinul său - original și original - al poeziei, esențialitatea ei poetică: o gândire poetică amețitoare cu care să citească misterul lumii și al existenței. Gândul autentic al omului cu care își manifestă contradicția, ireductibilitatea, frumusețea: „contradicția este de care gândul nostru încearcă să scape și de care nu poate scăpa. Și dă din afară. Este real” (ibidem, p. 44).

Contradicția nu este un rod al imaginației și nici doar o caracteristică a anumitor procese inconștiente, așa cum pretindea Freud, ea este reală, eliberată din exterior, marcată cu noi de realitatea exterioară, de lume, de acel real care este misteriosul și contradictoriu extern: „frumusețea este apariția manifestă a realității. Realul este în esență contradicția” (ibidem, p. 43).

Ne vorbim cu adevărat cu noi înșine în realitate dezmembrându-ne, vorbindu-ne în frumusețea contrariilor și a contradicției: „uniunea elementelor contradictorii este dezmembrare. Unirea contradictoriului este în sine o pasiune, este imposibilă fără suferință extremă” (ibid.).

Arta lui Weil este arta de a gândi traversând din contradicție în loc de frumos, dragă locul ascultării poetice a omului în lume. Un loc al poeziei și al filosofiei, dar nu vom ezita să spunem și un loc al psihologiei, când fiind, individul este privit nu într-o esență vitală

abstractă, ci în concretetatea iubirii și a realității muncii; dragostea și opera din care este făcută frumusețea: „Arta (orice artă) se referă la două lucruri: muncă și dragoste” (I, p. 155).

46

Freud însuși a vorbit despre viață ca despre împlinirea persoanei în dragoste și muncă și nu a precizat niciodată plăcerea lor.

Simone Weil a mers la limita conceptului de realizare, spunând despre acțiunea reală a frumosului asupra vieții, ca criteriu al vieții, ca valoare: „Frumusețea este singurul criteriu de valoare în viața umană. Singurul care poate fi aplicat tuturor oamenilor” (/, p. 191).

Din punctul de vedere al lui Weil, frumusețea devine o posibilitate și este treptat capabilă să contemple, să înțeleagă, să se concentreze asupra lumii, ce lume, pentru că fiecare lume conține și exprimă frumusețe plină de cunoaștere, de patos cognitiv, de suferință: „În frumusețe. - de exemplu marea, cerul - este ceva ireductibil. Ca și în durerea fizică... De nepătruns inteligenței... Afinitate de frumos și durere” (//, p. 262).

Această suferință de frumusețe depășește inteligența, nu atât pentru că este un mister în legătură cu lumea, ci pentru că mai degrabă decât o explicație a intelectului este o desfășurare a citirii-scrierii a sinelui în lume. . Depășește orizontul intelectual ca mod electiv de cunoaștere, ca mod în care lumea se oferă cunoastere, destinandula pentru noi și cu noi: „Frumusețea depășește inteligența și, cu toate acestea, fiecare lucru frumos ne oferă a venit. înțelege, nu numai în ea însăși, ci în destinul nostru” (///, p. 391).

Astfel, frumusețea este destin: omul este destinat frumuseții, cunoașterii noastre ca frumusețe a lumii, ca punându-ne în formă estetică în experiență, în cunoaștere, în existență: „Ordinea estetică depășește imaginația și intelectul” (II, p. . 158).

Existența și frumusețea se contopesc într-o oglindă, ele sunt baza, fundamentele relației ego-lume: „Existența deplină și frumusețea se confundă” (//, p. 262).

A se pune, în relația personală și colectivă cu lumea, într-o formă frumoasă este un proiect de artă: o dimensiune estetico-etică a vieții: este a face artă de viață: „Arta al cărei material este viața” (II, p. . . 187).).

Această ultimă gândire a lui Weil introduce într-un mod extraordinar ideea de ajutor vieții prin artă, sub formă de terapii, tocmai pentru că viața este materialul artei, al punerii sinelui în formă transformatoare, al căutării de sine. în formele polimorfe de existenţă.

47

Arta este o căutare complexă și inepuizabilă de simțuri, semnificații, reprezentări ale întâlnirii cu sine cu realitatea; este o călătorie, o călătorie spre o cunoaștere inepuizabilă, la fel cum lectura operei de

artă este inepuizabilă și în același fel lectura operei de artă în raport cu ceea ce exprimă ea: inepuizabilă.

Arta nu este altceva din viață, nu diferă de ea, nu este un moment foarte special - în sine și misterios - ci este un mod de a se exprima printre alte moduri de existență, în alte moduri de a se exprima în limbajul vieții. Este cu siguranță un mod special și aventuros.

Misterul existenței – ca întrebare care nu cade înapoi pe pliuri metafizice – este inerent artei nu mai puțin decât în viața de zi cu zi, pentru că este constitutiv al trăirii, și nu este exclusiv apanajul de a face artă, ci de a face viață.

Și a spune mister este nevoia de a afirma că inima este situată pe acel prag care se deschide spre incertitudine și mai departe (a aceleiași certitudini atinse; a întrebării ulterioare care se ridică din cunoașterea atinsă, din opus, din următorul... .): este să focalizezi atenția asupra recunoașterii acelei figuri a realității care nu este niciodată complet cognoscibilă, a acelei umbre pe care nici o claritate a privirii nu o luminează complet.

Arta înseamnă a cunoaște viața pentru că înseamnă a ști să iubești: această dragoste pentru frumusețea vieții și pentru frumusețea vieții.

Weil nu pune o demarcaţie între artă și știință; ambele generează posibilităţi de frumos, dând loc diferitelor forme de posibilităţi de frumuseţe pentru om iar în Caietele III ajunge să pună între paranteze un concept care să fie mereu subînţeles în gândirea sa: „(M-am chinuit cândva să înţeleg cum ar putea arta şi ştiinţa vin împreună. Astăzi mă străduiesc să înțeleg cum le putem distinge)” (p. 121).

Nedistincția dintre artă și știință echivalează cu a considera omul - și cunoașterea - unite cu contrarii care se integrează, care se oglindesc, care sunt posibilități identice de cunoaștere a sinelui și a realității.

Până când omul nu va recunoaște această legătură și nu va ști să lucreze prin ea, nu va putea ajunge la o legătură reală și de durată.

5. Estetica și etica schimbării

„Cum am putea descrie vreodată caracterul lumii interioare, având în vedere complexitatea ei? Nu avem linii de rotație separate sau suprapuse, avem labirinturi de devoluții care evoluează”

Christopher Bollas

Nimeni - a scris Feyerabend sub forma unor note pentru o conferință (20 Martie 1973) - nu a fost capabil să arate „că știința este mai bună decât vrăjitoria și că știința procedează într-o manieră rațională” (Lakatos, Feyerabend, 1995, p. 169).), criticând anumite aspecte ale afirmației științifice și ale acțiunii, inclusiv gândul prietenului său Irme Lakatos.

Vom spune că nimeni nu poate demonstra nimic altceva decât să fie confruntat cu propria sa iluzie, care este o aluzie la propria sa imagine despre lume (care poate ajunge să devină coluziune sau ciocnire cu construcția de teorii despre lume).

Toți sunt undeva și din partea aceea observă și știu: în depărtare și пe1Г<ягie.ш. Pentru a cunoaște o altă parte trebuie să te muți, să mergi și să stai în altă parte - la altă distanță și într-o altă așteptare - pentru a-ți schimba privirea de observație. A nu-și schimba privirea este o schimbare de poziție și această schimbare a cognoscibilului. Nicăieri altundeva nu garantează raționalitatea cognoscibilului și nici nu oferă sau găsește garanții mari pentru cunoaștere.

Cunoaștere este și un pariu și un pariu în același timp. În primul sens este pusă în îndoială de succes (chiar dacă așteptarea unui succes bun este implicită), în al doilea este căutare transformatoare a cunoscutului, pusă sub forma unei acțiuni schimbătoare, mutative, pentru a obține un rezultat diferit. .

Pariul este, de asemenea, dezbinare, disjungere pentru a reconecta, a găsi alte restructurari, conjecturi de reconectare; modifică limitele ale căror limite unesc lucrurile.

49

Milan Kundera a afirmat (cu ocazia celui de-al patrulea congres al autorilor, desfășurat la Praga în 1967) că „încă este considerată o virtute a contempla limitele în loc să le transcende”.

Și Feyerabend revine la această afirmație cu întrebări: „De ce ceea ce începe cu încălcarea granițelor se termină cu construirea de noi bariere? Și de ce sunt oamenii atât de blânzi și naivi să-i accepte?” (ibid., p. 178).

Întrebarea – treizeci de ani mai târziu – nu a primit încă răspuns. Între timp, oamenii au devenit din ce în ce mai blânzi, naivi și mai acceptatori.

Schimbarea înseamnă și înlocuirea unui lucru cu altul și sinonimele lui variază, inovați, modificați, deformând: a pune în formă o altă formă.

Ne-au obișnuit cu ficțiunea schimbării prin înlocuirea unui lucru cu altul care este doar aparent diferit. Acceptăm acum nu același lucru, stagnarea, ci cel mai rău care este frica de frica de schimbare (și cu această fantomă terifiantă, de asemenea, căutarea limitelor limitelor și a barierelor barierelor care ne protejează cel mai mult de ideea de schimbare.).

Sufixul -mento (prezent în substantivele care indică acțiune, rezultat, efect) a fost subsumat ca verb la indicativul prezent: I ment the action, the effect, the result; Mă prefac o schimbare.

Diversitatea se transformă într-o variantă a aceluiași lucru, dispărând acolo.

Diversitatea este subtilitate, nu grosolănie; marchează diferența prin estompare, făcând dovezile să iasă în fum

Diferențele sunt nuanțe: diferența este linia invizibilă, singura imaginabilă, care urmărește trecerea între o nuanță și alta. Se plasează, așadar, în imaginabil, în capacitatea imaginației de a sesiza pasajele invizibile, de nedepistat pentru că de negăsit în opozițiile clare, evidente, marcate de lumină și întuneric, alb și negru, adevărat și fals. Diferența este incertitudinea, ambiguitatea, aproximarea, este verosimile și până la urmă renunț la o distanță foarte ușoară, foarte subtilă, minimă, inefabilă de asemănări.

Asemănările sunt distanțe mai scurte decât diferențele și tocmai ele ne fac să simțim și să vedem mai mult greutatea, abisul diferențelor: egalitatea nu are adâncime, vertijul ei este în oroarea pe care o trăiește lipsa distanței, risipa.

50

Schimbarea este în decalajul care permite alegerea; este în abatere, în acea mișcare laterală bruscă care te poate face să deraci, pierzându-ți echilibrul, dezechilibrând mersul.

Schimbarea este în ceea ce este aruncat, aruncat, în ceea ce nu mai este prezentă pentru că s-a schimbat în absență: ceea ce lipsește, ceea ce este luat este și ceea ce atrage cel mai mult, rezistă, așa cum există în „fără a fi acolo”. '. Arta - și estetica ca artă de a informa sentimentele și emoțiile pentru cunoașterea transformatoare a sinelui și a lumii - nu poate arunca nimic, trebuie să se ocupe de orice, pentru că totul contează, povestește despre orice. În aceasta a nu se putea lipsi de nimic și de nimeni pentru a putea conta pe totul și pe fiecare ca un sens-valoare în sine, în această dimensiune a semnificației-valoare indispensabile a existentului (ireprimabil în fiecare dintre cele mai mici ale sale, diferit, nuanțe) estetica pronunță sensul-valoare a eticii: a acelei etici simple, imediate, dar profunde - amețitor de nemăsurat - care este o ascultare poetică a umanității și a lumii în diferențele diferențelor.

O ascultare prezentă, participativă, recunoscătoare, chiar grațioasă, care rezistă teribilității, care există dincolo de orice surditate, care surprinde fără nicio risipă fiecare fragment de realitate.

Simone Weil scrie că „frumusețea este armonia întâmplării și a binelui” (Quaderni II, p. 204).

În teoria estetică a experienței, gândul la frumos are materie onirică, elemente onirice care constituie baza oricărei gândiri. Acest gând organizează percepția și structura sa inițială nu are calcul, judecată, raționalizare sau limbaj formalizat. Este atrasă de dorința de formă1 și de plăcerea ei subiectivă: este o estetică de formare individuală care restructura conținutul. Această estetică transformatoare este amorală (lipsă de moralitate) și ea nucleu o etică individuală existențială, la o etică dorită-mobilizatoare forme în care persoana găsește posibilitatea și potențialul de a satisface conținuturi: aceasta sau estetica este informată de informalul transformat în formă

- formante1 2 3 (în cel de-al treilea volum al Caietelor Paul Valéry afirmă: „Bazați-vă pe fără formă pentru a redescoperi forma”).

1. Dorința de formă este o formă (deschisă, incompletă, nedefinită, instabilă) a dorinței.

2. Fiecare formă de gândire începe dintr-o combinatorie de preforme estetice interne, intime, dinamice, fluide.

3. P. Valéry (1973), Caiete, voi. III, op. cit., p. 56.

O formă pre-discursivă care nu are cuvinte, nici nu urmează legile limbajului întrucât este preverbală și străină (străină) logicii limbajului, rămânând totodată în locul (eterogen și multifațetat) al lingvisticului4.

Estetica schimbării trece de la etica individuală a acestor forme de dorință, care nu sunt doar precoce, ci sunt constante în viață.

Structura psihică este în esență poetică și funcționează printr-o ascultare poetică a realității și a sinelui, în punerea succesivă, transformatoare și recursivă într-o formă estetică dezirătoare a sinelui (reelaborat și reutilizat continuu) în forme de viață5.

4. Sunt forme extrem de mobile, plastice, care devin mai complexe cu timpul și experiența; trec de la o stare foarte simplă la stări progresiv mai complexe, iar semnificațiile care decurg din aceste forme - tot în timp și experiențe - tind să se „solideze”, „stratifice”, „grele”, devenind nuclee (parțial inconștiente și parțial preconștiente) gravitaționale, formând constelații, care se cheamă într-un mod care influențează percepțiile și tipul punerii lor (prevalente) în formă.

5. Aceste forme nu ne aparțin în întregime: ele sunt interne și externe și modelarea lor este afectată de experiența peisajului în schimbare al vieții.

6. Inteligența frumosului: artă și cunoaștere la Rudolf Arnheim

„Arta nu este o categorie, este o clasificare a lucrurilor”

Rudolf Arnheim

„··■ obiectul creat este creatorul său”

Christopher Bollas

În volumul intitulat For the Salvation of Art (1992, p. 218), Rudolf Arnheim povestește o anecdotă spusă lui de Max Wertheimer: „Wertheimer într-o zi, la Universitatea din Berlin, a intrat în studiul fizicianului Max Bom, al său prieten. „Ce faci?” l-a întrebat ea. Bom a

răspuns că scrie protocolul unui experiment. Și când a făcut experimentul? insistă Wertheimer. „O voi face mâine”, a spus Bom.”

Uneori, știința vede ceea ce prezice deja, alteori prezice ceea ce a văzut deja. Aproape întotdeauna ceea ce este cu adevărat previzibil este imprevizibil, dar știința este reticentă în a admite acest lucru și se străduiește să-l afirme.

Experimentul de mâine este scrierea științei de astăzi, siguranța ei, controlul ei, certitudinea și, în același timp, considerată de la sine înțeleasă a predictibilității previzibilității. Dar ceea ce contează cel mai mult în această lume este imprevizibilitatea, care, per total, este și frumusețea unei persoane și a vieții. Previzibilul inteligenței și inteligența previzibilului sunt mai puțin interesante și mai puțin frumoase decât opusul lor. Frumusețea depășește și aprinde inteligența tocmai pentru că depășește viziunea previzibilului și stimulează intuiția mișcată de emoțional și imaginar: inteligența frumosului nu experimentează cunoscutul, ci mai degrabă traduce necunoscutul, duce la posibilități potențiale de imposibilitate, depășește ceea ce se stie.

Tot în același text, Arnheim explică abordarea sa cognitivă a studiului psihologiei artei, critică anumite cadre de cercetare și recomandă programul care urmează să fie recomandat cercetărilor viitoare în acest domeniu. Titlul cărții în sine pare a fi adevărat

program, dar este dificil să fim de acord asupra faptului că acestea sunt tocmai cele mai bune, magistrale, „regale” modalități – după cum susține Arnheim – de a salva cercetările psihologice aplicate artei. Arnheim îl îndeamnă pe cercetător să încerce să salveze arta analizând fundamentele, procesele și funcțiile cognitive ale acesteia, bazându-și gândirea și perspectiva teoretică pe „o filozofie estetică care vede arta ca unul dintre principalele instrumente prin care mintea umană Da. se orientează în mediul care îi constituie spațiul de locuit” (ibid.). Dostojevski a spus că arta va salva lumea, probabil și cercetătorul și tipul de cercetare menționat.

În mod firesc ele au un conținut de adevăr în ambele poziții, mai ales dacă avem în vedere o minte-corp emoțional care se orientează în spațiul vieții și dacă este salvat de arta concepută ca operând în formarea, practica și practica omului în forme de artă, adică în găsirea acelei dimensiuni estetico-etice (ecologice) a experienței și cunoștințelor care îi va permite să valorifice pe deplin fiecare experiență, fiecare diversitate, fiecare personalitate, fiecare cercetare și tip de punere în formă existențială a fiecărui individ.

Omul este artă și este a face și a spune el însuși într-o dimensiune estetică și în a o pune în formă ca operă de artă în existență; arta nu generează omul, nu salvează umanitatea, decât în sens metaforic și în metaforma ascultării omului a propriei sale umili, creatoare, mântuitoare - pentru sine și pentru ceilalți - umanitate, o ascultare care îl ajută să înțeleagă evenimentele omenești. , diversitatea, lumea, cu umilință și profunzime.

Recent Argenton (1996) examinează cu atenție relația dintre artă și cunoaștere, concentrându-se în mai multe capitole (în special capitolele 5, 9 și 10) pe anumite aspecte ale problemei estetice și încheie acest volum stimulant și interesant scriind: „Arta este cunoaștere și înțelegerea lumii și cunoașterea și înțelegerea psihologică a fenomenului artistic este indispensabilă pentru a contribui la cunoașterea și înțelegerea naturii umane” (p. 320).

Jean-Pierre Changeux în „Prefață” în textul Rațiune și plăcere, subtitrat De la știință la artă, deschide cu precizarea că: „Știința nu se identifică cu rațiunea, nici arta cu plăcerea” și se citește imediat: „pe de altă parte, nu există știință fără plăcere și nici artă fără rațiune” (1995, p. 1). Puțin mai departe în „Introdu

„Arta și neuroștiința” spune că „arta exploatează predispoziția creierului nostru de a crea „relații” între rațiune și plăcere, pentru a armoniza, așa cum scria Schiller, „legile rațiunii cu interesele simțurilor”. Arta este deci o putere unificatoare” (ibidem, p. 15).

Arta – chiar și cele mai elementare și primitive expresii – este unificatoare în funcția sa de mediator între abstract și concret, între imaginar și real, între inconștient și conștient, între contrarii, inclusiv istoricul, o mie de ani. vechi contrast, încă de revăzut și vindecat, între minte și corp, între cunoaștere și emoție, între senzualitate și intelect, între toate cele între care nu suntem în stare să le înțelegem ca praguri care unesc și pe care continuăm să le comităm ca limite (mai degrabă decât ca canale) care disting, separă și dezleagă pertinențele, cunoștințele și cunoștințele aferente.

În 1958, Amheim a reproșat psihologiei academice că nu poate recunoaște emoția prezentă în orice stare psihică și Bruner (1986, p. 145) – acum zece ani – a revenit să ia în considerare modul în care gândirea, simțirea și acțiunea ar trebui considerate ca un întreg unic. : „... cunoașterea, simțirea și acțiunea apar... elemente constitutive ale unui tot unitar. Izolarea lor unul de celălalt ar fi ca și cum ai studia separat fețele unui cristal, pierzând astfel din vedere realitatea unitară din care își trag existența”1.

Unele expresii-experiențe au fost frecvent găsite combinate, variat combinate, diferit corelate: artă și frumos; frumusețe și cunoaștere; estetică și emoții; rațiune și plăcere...

Lecturile acestor combinații sunt la fel de adesea diferite, guvernate de disciplinele din care provin sau către care sunt îndreptate, orientate eterogen prin presupuneri teoretice sau prin scopuri demonstrative, bogate în reflecții și multe - depășind

1. Goodman (1968, p. 140) în urmă cu aproape treizeci de ani susținea că „emoțiile contribuie la construcția noastră a lumii în care operăm, distingând emoția proprie experienței estetice care ne-ar permite să discernem „ce proprietăți sunt posedate și exprimată de o operă'' (ibidem, p. 209), de parcă intensitatea, tipul, durata, efectele asupra altor comportamente și așa mai departe ale unei emoții trezite de o operă de artă ar putea stabili unele proprietăți ale

acesteia, ca și cum subiectul fructuos al unei opere de artă a fost pentru aceasta din urmă un fel de „emotionometru” care indică diferite proprietăți-calități ale operei. Frijda (1986, 1988) subliniază elaborările cognitive, subliniate și adresate 1 experiență emoțională.

55

stereotipurile, concepțiile comune, relațiile banale - sunt surse de cunoaștere și în felul lor (în contextul lor de discuție sau teoretizare) toate sunt ascultate și binevenite.

Sunt de părere că - respectând și asigurând eficacitatea examinării acestor comparații în domenii specifice ale cunoașterii și fără a denatura și a confunda domeniile distincte ale multiplelor discipline - putem privi relațiile menționate mai sus într-un mod unitar structural, dinamic. formă, trecând de la ideea că fiecare percepție este emoție, cunoaștere, rațiune, plăcere, neplăcere, frumusețe, urâțenie, cunoaștere, impediment în cunoaștere, acțiune..., indicând că fiecare percepție este o întâlnire cu realitatea datorată dezechilibrului, dezordonării comanda anterioara. Trăirea în sine, în fiecare moment, este o recompunere, repusă în forma estetică a experienței, într-o recreare a formelor de autocunoaștere din lume.

În această viziune - teoretizată încă din 1978 în „teoria estetică a experienței și cunoașterii” și în metoda dinamică transdisciplinară derivată - statutul eului ca estetic-corpomotor-estetic și al subiectului ca subiect estetic este prezent și pregnant, care simte realitatea, o cuprinde, o prelucrează, o trăiește într-o dimensiune estetică fondatoare - originală, originală, fundamentală, individuală și diferită.

Arnheim, într-o serie de conversații cu Lucia Pizzo Russo (aprilie și mai 1983), susține că „toată psihologia cunoașterii se referă în mod direct la artă” (Pizzo Russo, 1983, p. 8).

Ar trebui, poate, să desființăm majusculele cu care gândim și scriem despre artă, frumusețe, emoții, cunoaștere, pentru a încerca să vedem toată arta care există în afara ei, toată frumusețea care debordează din locurile de artă în care noi frumusețea parcului, toate emoțiile care transcend fenomenele artei, toate cunoștințele care depășesc granițele anumitor cunoștințe. Toate aceste cuvinte-experiențe-concepte sunt peste tot în viață, acum împrăștiate, acum adunate n&W peste tot în existență·, sunt faptele din care este făcută viața. Semper Arnheim afirmă că „arta este un mod de a cunoaște lumea, de a înțelege ce este lumea, de a realiza ce este lumea, de a clarifica lucrurile” (ibid.).

Cunoașterea lumii, înțelegerea ei, realizarea ei, clarificarea lucrurilor prin artă, dar mai presus de toate arta cotidianului ființei noastre transformă lumea într-o reconstrucție continuă a experienței-imagine a lumii.

56

Cu alte cuvinte, ar fi necesar ca psihologia și psihologia artei să se ocupe în toate cele trei sute șaizeci de grade cu acel concept de artă care nu este limitat și închis în fenomenul artistic (în activitățile

și operele de artă specifice), dar care include fenomenologia estetică a experienței, care mod de a percepe, procesa, asimila, aminti, transforma toată realitatea. O realitate mereu emoțională, estetic senzual-emoțional întrucât este legată de plăcutul-înțelegerea-practicabilitatea sau mai puțin a formelor realității, a modelării relației cu acestea, a experienței care se obține din această percepție complexă- relatie-experienta2.

„Percepția este cea mai elementară cunoaștere și este foarte apropiată de artă” (ibid.), spune Arnheim; vom spune – în direcția teoriei noastre estetice a experienței și cunoașterii – că această apropiere trebuie înțeleasă mai degrabă ca o continuitate care raportează corpul-corp estetic la realitatea care se prezintă cu dimensiuni estetice.

„Arta nu este un criteriu de separare a anumitor obiecte de altele; este o calitate prezentă în orice obiect natural sau artificial. Ceea ce eu numesc dinamică expresivă este ceea ce distinge calibru artistic de alte calități practice. Și de aceea arta poate fi un pahar, o cascadă, un tablou, o arhitectură...” (ibidem, p. 17). Există așadar un fel de artă și artisticitate a existenței de pretutindeni care, spre deosebire de ceea ce este susținut puternic și insistent de Arnheim, nu poate fi limitată doar la experiența mentală - la un set structurat și dinamic de procese mentale, de tip unic cognitiv. -dar extensibil si la cel corporal; într-adevăr la acel continuum circular recursiv corp-minte, care ia o primă formă-sens din eul corporal-motor-estetic.

Arta nu separă, ci integrează (transformându-se cu metamorfoza-re3); la fel cum nu trebuie considerat un criteriu de separare a obiectelor,

2. A se vedea, în acest sens, trecerea în revistă concisă, dar clară, a unora dintre principalele studii efectuate de-a lungul timpului despre artă, estetică, frumos, emoție estetică și alte probleme ale psihologiei artei, formulată de Alberto Argenton în Introducere ” și în cap. . 5 din volum: Artă și cunoaștere: Introducere în psihologia artei. Cortina, 1996, unde - în acest sens - sunt examinate unele contribuții ale lui Fechner, Birkhoff, Moles, Berlyne, Arnheim, Koffka, Humphrey, Morris, Bruner, Larson, Eysenck, Goodman, Argenton însuși și alții.

3. În „Prefața” la lucrarea lui Vygotsky Psihologia artei, Leontjev afirmă: „Procesul artistic, în același mod în care efectuează o metamorfoză a materialului operei, efectuează și o metamorfoză a sentimentelor” (Editori Riuniti, Roma). , 1972, p. 9).

nu este cazul separării unității corp-minte a individului și nici cognitivul de emoțional și afectiv, de senzual și sexual.

În altă parte4 am precizat că în zilele noastre mai avem o logică estetică a experienței, bazată pe o neurologie și o psihologie a identității subiective și a planificării estetice care dă sens sentimentului personal și ființei neurologice istorice a fiecăruia (conform celor afirmate de Oliver. Sacii în volumul On One Leg5 și cu câteva declarații de Edelman și Rosenfield6); Bollas (1995, p. 64)

vorbeşte despre „o estetică a personalităţii” inerentă formei caracterului7.

Psihologia artei suferă de această lipsă și se oprește la o inteligență (cognitivă, rațională, structurală) a frumosului, fără a putea trece dincolo de ea, văzând (sau poate doar prevăzând) frumusețea unei inteligențe care percepe cum frumusețea trece dincolo de ea. , traversând totul, revărsând asupra ei o cunoaștere care altfel ar fi de necunoscut și de neatins: o cunoaștere emoționată estetic carnal; o cunoaștere care ia forme schimbătoare din experiența estetică într-o dimensiune senzuală și sentimentală, nu exclusiv - sau în primul rând - mentală, nu de puține ori chiar irațională. Dar pentru această depășire ar trebui să avem o psihologie epistemico-hermeneutică care să facă din estetică punctul de sprijin al relației/cunoaștere8.

Artele – așa cum spune Amheim – „îndeplinesc în primul rând o funcție cognitivă” (1987, p. 291), dar trebuie adăugată imediat nu numai și nu întotdeauna pentru a fi luată în considerare în fața altor funcții.

4. Cf. LM Lorenzetti, „Cunoașterea șchiopătătoare”, în volumul Ascultarea poetică a cunoașterii, cit., pp. 143-150.

5. O. Sacks, Pe un picior, Adelphi, Milano, 1991.

6. M. Edelman, Prezentul amintit, Rizzoli, Milano, 1991; I. Rosenfield, My Selves and I, Knopf, New York, 1991.

, „Eu cred că fiecare dintre noi își începe viața cu un idiom specific, dar nerealizat de a fi, și că, în cursul următor al existenței, transformăm acest idiom în sensibilitate și realitate personală. Idiomul nostru este o estetică a ființei, ghidată de un impuls de a articula teoria formei prin interpretarea și utilizarea obiectelor în încercarea de a le modela” (C. Bollas, Cracking Up. The work of the inconscious, Cortina, Milano, 1996). , p. 113).

8. Vezi LM Lorenzetti, „A proposal for epistemological hermeneutics between art and psychology: the paradigm of complexity and dialogic logic”, în A. Fusco, LM Lorenzetti (ed.), Psychology in literature, music, figurative arts. La Goliardica, Roma, 1986, p. 9-26.

simțuri pentru sat; La fel, psihologia artei are sarcini multiple care nu se limitează la cercetarea și teoretizarea sistemelor compoziționale și perceptive care permit înțelegerea operei de artă. Arnheim însuși, descriind evoluția studiilor sale și a teoriei sale, admite: „Am devenit conștient de disparitatea dintre bogăția inepuizabilă a obiectului efectiv studiat și sărăcia explicației date” (1994, p. 215).

Adesea, explicațiile sunt slabe în comparație cu obiectele pe care le investigăm pentru că le îndoaie la conceptele și instrumentele pe care le folosim pentru a le cunoaște, cu scopul de a le face să rămână încurcate în faldurile teoriilor, așteptărilor, concepțiilor noastre despre lume, în aceeași măsură. cunoștințe preconcepute din neatenție afectate de finalitatea afirmativă mai degrabă decât interogativă, cu scopuri care opresc simțurile realității, să le prindă ca obiecte

pentru a le pune în stăpânire - „Nu mai întrebăm un leu de savană de ce există, ci îl întrebăm de la un leu de piatră. . În mod similar, o ființă vie pur și simplu există, dar imaginea unui om, făcută de o mână umană, își datorează realitatea unui scop” (ibidem, p. 51).

Acea ființă de acolo pur și simplu nu este evidentă, nici banală, nici neîntâmpinată: leul de piatră nu are mai mult rost sau motiv de a fi decât cel carne al savanei; Ambele pun, în orice moment, provocări amețitoare. Arta, frumusețea, emoția – pentru om – sunt în ambele. Schimbul de la unul la altul este transformare, trimitere a întrebării către altul. Nici sentimentul pentru unul sau celălalt nu este inferior motivului pentru oricare. Leul din Piatră sunt zăpezi ale savanei pentru a sens, în fiecare sens inclusiv istoricul. Și, în zilele noastre, este adevărat și opusul. Poate că învățătura primară și indispensabilă a artei este că totul prinde contur, este motivat, este salvat de ceilalți și că „restul” este esențial pentru întreg, la fel cum fiecare individ are nevoie de toți ceilalți, nici unul exclusiv. Cu toții am avut un sentiment de absolut și vitalitate.

Arta modernă și contemporană a spus din ce în ce mai mult acest adevăr; a scris cu tot felul de semne că rațiunea are din ce în ce mai puține motive să se separe de sentiment. Un alt drum ar fi surprinzător, o evoluție către acele „diferențe” de care se leagă încă în mod obtuz și stăruitor parfumul timpului nostru.

59

Conform ideilor lui Arnheim, el le-a intuit și le-a confirmat: „Hegel a vorbit despre „moartea artei”, biruită de formele ulterioare ale Spiritului. În schimb, mi se pare că, devenind conștient de acest fapt, există posibilitatea unei vieți psihice mai integrate: nu mai putem distinge ce este rațiune și ce nu este rațiune într-un mod atât de clar, de parcă ar fi un produs chimic, care deci, obțin oxigen și hidrogen din apă. Conștientizarea că totul este integrat în ansamblu, chiar dacă trăim într-o țesătură socială foarte deteriorată, din punctul de vedere al posibilităților gândirii, în această zi și epocă ne eliberează de o serie de ierarhii, responsabile la rândul lor. de degradare, mi se pare pozitiv” (op. cit., 1983, p. 50).

Dacă totul este integrat în ansamblu - și participă la el - chiar și viața mentală este integrată în sentimental, corporal și social și dacă nu există niciun motiv să distingem ceea ce nu este rațiune, nu pare să existe niciun motiv de studiat, explicat. și salvați fie arta decât pe partea raționalizării proceselor și a constructelor cognitive: „...de vreme ce psihologia se adresează tuturor abilităților minții și din moment ce arta se bazează și pe toate abilitățile minții, atunci există multe sectoare. al psihologiei artei, câte aspecte ale minții umane există, pentru că toate se reflectă în opera de artă” (ibidem, p. 7). Dar pentru că psihologia se adresează nu numai minții, ci întregului psihism uman și tuturor comportamentelor conștiente și inconștiente, conștiente și inconștiente, și pentru că, de asemenea, fiecare experiență a artei se bazează pe toate posibilitățile de a experimenta persoana, atunci ci sunt . atâtea sectoare ale psihologiei artei – să fie integrate între ele – câte aspecte ale experienței și experienței individuale există.

Inteligența frumosului se îndreaptă și spre frumusețea acelei inteligențe a cunoașterii care operează cele mai dificile, mai complexe, mai reușite integrări9. Frumusețea are propria sa inteligență în sine, iar frumusețea ne atrage în primul rând prin forme. A cunoaște înseamnă a compune forme: a risca recompunerea lor.

Fără gândire riscantă - cum ar fi cea a artei și a frumuseții - fără gândire creativ transformatoare-integrativă nu le putem asculta și acționa asupra celor care conectează cunoștințele de

9. „Nu este cu adevărat recentă, ideea că arta este un fel de integrare a vieții, și își extinde posibilitățile”, LS Vygotsky, op. cit., p. 336.

necunoașterea, motivele la non-rațiuni, certitudinile la îndoieli, totul la tot, 1 om la om în profundul său sentiment estetic existențial și a face10.

10. Un sentiment și o acțiune care - în urma celor clarificate - ar putea fi caracterizate ca o atitudine firească a inteligenței senzoriale-senzuale-estetice ca o caracteristică primitivă a cunoașterii, relaționării și comunicării cu lumea și cu ceilalți: o inteligență care este influenţată de o sensibilitate somatic-estetică individuală.

Partea a treia

„Arta este frumusețe la sfârșitul unei experiențe de graniță”

7. Cuvinte care se schimbă

„Triumful artei constă în a ne conduce la altceva decât noi înșine: la viață...”

Simone Weil

Ultimele lucruri ale vieții au și un pic din sensul ultimelor lucruri, care invită gândirea la lucruri mai departe, să se îndrepte spre acea extremitate care indică tremurul gândirii la limita pronunțării sale extreme: cu cuvinte care închid o viață deschisă. la viață.

Cel mai recent film - aproape un testament - al lui Massimo Troisi, Poștașul1, poate fi privit ca o poveste spusă cu cuvintele ultimelor lucruri, în limbajul mai departe. Un film care tratează metafore și poezie și puterea lor, dar care, la rândul său, este o metaforă și o poezie.

Un film care vorbește despre poezie, tratând o modalitate - care s-a întâmplat aproape întâmplător, întâmplător - de a asculta poetic viața și evenimentele ei, pe ceilalți și pe sine.

Intriga (redusă la oasele goale) este despre un tânăr care locuiește pe o insulă minunată din sudul Italiei fără dragoste pentru meseria de pescar a tatălui său. Simte că plasele tatălui său sunt „triste” și își caută un alt loc de muncă, poate pentru a evita să cadă în plasa tristeții unei slujbe pe care nu-l poate iubi. Va fi poștaș pentru un poet – exilatul Pablo Neruda – care trebuie să rămână în acel loc o anumită perioadă. Împrejurările creează condițiile pentru ca tânărul să abordeze textele poetice, mișcat inițial parțial de curiozitatea pentru poet și parțial de fantezia de a fi iubit și pentru un mod anume de a scrie: poezia. Odinioară fascinat de imagine şi

1. Bazat pe romanul lui Antonio Skàrmeta Poștașul de Neruda (titlu original: Ardiente paciencia, 1985), Garzanti, Milano, 1989.

din comportamentul neobișnuit, ciudat, extravagant al lui Neruda și succesul său cu femeile va porni pe drumurile dificile ale scrierii poetice. Viața lui va căpăta treptat o altă formă-sens, simțind emoțional și sentimental versul preluat din acea experiență care este o experiență a versurilor poetice amestecate cu alte versuri - orientări, laturi - ale existenței: a prieteniei, a reflecției, a iubirii, a ascultarea poetică a sinelui și a locurilor vieții. Schimbarea este marcată de un continuu intr-un plecat spre casa îndepărtată a poetului, „locul poeziei”, unde – aproape – s-a dus să o pună la îndoială, să o discute, să o ia pentru sine, cu el. Până la o ultimă călătorie, departe de casa lui, unde își aduce poezia altora.

Câteva episoade și dialoguri înduioșătoare, deosebite de sens, d; aceste filme, acționează ca punct de plecare pentru a vorbi despre schimbarea cuvintelor; a acelor cuvinte interioare care ne transformă atunci când prind contur dintr-o cunoaștere intimă, senzuală, sentimentală, estetică a experienței.

Poștașul - actorul Troisi - îl întreabă pe poetul Pablo Neruda cum ar trebui să fie poeții. Neruda îi răspunde să meargă pe malul mării. O mare fermecătoare a insulei sale. Îi mai spune că atunci când o poezie este explicată trebuie să fie banală: poezia trebuie ascultată cu emoție pentru că este făcută din emoție.

Așa că îl invită pe tânărul poștaș să facă un lucru aparent banal: să se plimbe pe malul mării pentru a deveni poet chiar dacă nu își va putea explica poezia, altfel o va banaliza.

Aceasta este ascultarea poetică a cunoașterii și a existenței: o mers pe malul propriei mării și pe cel al altora, fără ca ascultarea emoțională a acestei experiențe poetice să poată fi aplecată la explicație, ci doar desfășurată către ascultarea emoției.

La mare de ce? Poetul nu o spune. Poate pentru a fi fermecat de frumusețe și pentru ca ea să-și scalde mintea, lăsând-o să cânte: lăsându-l să cânte liber un gând muzical despre sine în întâlnirea cu acea experiență.

Se poate gândi nu numai la o întâlnire cu imaginea mării, cu suprafața strălucitoare a apei mării, ci poate și la marea poveștii despre sine,

la acea mare interioară - adâncă - care se agită în fiecare cu sunete, fulgerări individuale și întuneric.

Poetul nu comentează acest lucru, și cum ar putea! Poezia se odihnește într-un loc? Locuiește în casa noastră în altă parte? Nu este loc pentru asta

66

poezie deoarece nu există alte locuri în care să întâlnim adevărul sau vreo altă zeitate care indică sentimentul și acțiunea umană. Poezie sau vorbire obișnuită, minciuna sau adevăr și orice alt fel de a fi al persoanei le găsim peste tot: pe malul mării, printre nori, în frunzele tremurătoare ale unui copac... Un indiciu a reprezentat altul, mergeți pentru altul. merge. Ceea ce contează este intenția, cercetarea, încercarea de a privi și asculta ceea ce este cel mai obișnuit și ne aparține – precum marea care a înconjurat dintotdeauna vederea acelui tânăr – într-un mod extraordinar.

Oricine merge pe malul mării pentru a se asculta pe sine nu numai că aude stropirea valurilor, nu vede doar un orizont de mare...

Și deci ce devin poeții, cu o plimbare pe undeva?! Cu o viziune niciodată multiplă și dincolo de vizibil?! Nicio sansa! Dar trebuie avut un vis, trebuie trăită o schimbare de privire: aceea de a putea asculta cu umilință, în esență, nu obișnuit o întâlnire. Probabil invitația implicită? enigmatic? misterios? - la acest pas al plimbării pe care poetul o face tânărului. Dar poate nici măcar asta. Primul pas pe marginea a ceva trebuie făcut fără alt scop decât acela de a merge cu adevărat, autentic pe marginea a ceva.

Poetul nu spune. Nici nu spune asta, nici de ce, nici din ce motiv, doar unde. Restul sunt supoziții, ilații. Marea și atât. Spune-i, restul se va întâmpla de la sine... dacă se poate întâmpla.

Poetul este simplu și încrezător. Tânărul, cine știe, poate a înțeles simplitatea, esențialul, acelui indiciu sau poate misterul sau încrederea nu în propria experiență poetică, a lui Pablo, ci în poezia mării, a lucrurilor care înconjoară. noi, în acel exterior care uneori ne vorbește: ne vorbește sau pentru noi.

Nici asta nu spune. Poetul tăce asupra fiecărui element ipotetic de dincolo sau de pe această parte a mării, al unei plimbări pe malul mării.

El ține la ceea ce spune, restul – cel mai mic pas – îl fac cei care îl ascultă.

Poetul stă nemișcat în fața țărmului mării, gândul său îmbietor umblă doar acolo, pe acea margine care nu este în întregime pământ și nici măcar mare, abia pe margine.

Fotografie sau altă imagine-gândire a filmului.

Când o vede pe frumoasa și senzuala Beatrice la cârciumă cu poștașul – în poveste, iubita lui Troisi – Neruda exclamă: „Deja v-ați întâlnit poezia!”.

Înainte de a citi poezie în cărți, o întâlnim în viață pictată pe chipul cuiva care ne iubește. Și, în primul rând, tocmai acolo, pe corpul sentimental al mamei (al mamei winnicottiene devotată copilului) se conturează ascultarea poetică originală a cunoașterii și existenței.

Poetul recunoaște în întâlnirea cu țărmul ochilor și trupului Beatricei marea poetică a tânărului, existența lui atinsă de poezia altei existențe.

Poștașul posedă deja bogăția privirii poetice a lumii, primind-o dintr-o întâlnire unică și uluitoare precum cea cu Beatrice, plină de frumusețe.

Poezia tânărului se află în marea de sentimente pe care acea femeie le trezește în el, inclusiv dorința de poezie, de a-i vorbi și de a o cuceri cu poezie. Beatrice l-a dus pe malul mării la o întâlnire poetică cu celălalt, celălalt care ne plasează într-o condiție iubitoare, o condiție de tensiune incitantă.

Troisi este fermecat de acea femeie splendidă și ar vrea să cânte poetic ceea ce simte, i-ar plăcea să danseze cu cuvintele ceea ce ea mișcă pasional, carnal, senzual, negrăit în el. Tânărul nu vrea să o piardă și crede că poezia este iubită – chiar și la nebunie – de femei: vrea să devină poezie pentru a fi iubit, să se piardă poetic în ochii și corpul poetic al Beatricei.

Dintr-o dată, zărind acea fată frumoasă și bine formată, poetul devine conștient de o viziune care ar putea fi la fel de încântătoare ca o mare, aceeași pe care o invitase să o petreacă cu o plimbare. Acea mare care ar fi răspuns cumva la întrebarea tânărului despre poezie alergase spre poștaș cu pașii unei femei frumoase.

Peste tot al poeziei se îndreptase spre tânăr.

Nu la fel de încântată de întrebările, cercetările și experiența poeziei a fost – în poveste – mătușa frumoasei și dulcei Beatrice. Într-adevăr, se teme de poezia pe care poștașul o are pentru nepoata ei și spune: „Când cuvintele se ating, se ating mai mult decât mâinile”. Și mergând să vorbească cu Neruda îl acuză pe poștaș că și-a subminat nepoata

tu cu metafore', așadar, cu mare teamă și fermitate mărturisește: „Știe să spună lucruri care vrăjesc”2.

Desigur, cel mai mare pericol vine din cuvintele care, ascunse, dezvăluie o altă formă; vine tocmai din ceea ce, stând pentru altceva, pare să spună altceva și acel alt lucru la care, aparent cuvântului, textului, sensului, rămâne tăcut și se referă.

Ceea ce se află sub tăcere, în vorbire, vorbește mai mult.

Nu este o coincidență că subiectul, obiectul, acțiunea și așa mai departe sunt toate reprezentate - fiind acolo fără a fi acolo - în limbaj.

Rezumam limbajul, rezumam narațiunea noastră care se reinventează continuu sub formele limbajului. Rezumam interiorul și exteriorul limbajului: rezumăm simțul narativ al scrisului, ca scriere a sensului personal și a referinței pe care o are asupra noastră și asupra celorlalți care ne citesc.

Și mătușa Beatricei continuă; citește textul poetic al lui Troisi care amintește de trăsăturile corpului gol – dar numai imaginat, nevăzut – ale iubitei sale și spune convingător: „Poezia nu minte, nepoata mea este așa cum o descrie poezia”.

Poezia nu poate minți deoarece se naște din întrebări autentice, dintr-o căutare a autenticului: ascultarea poetică a lumii nu poate avea sunete mincinoase. Este o ascultare goală, esențială, care merge la goliciunea lucrurilor, dezbrăcându-le de orice înșelăciune, de fiecare artefact, de fiecare acoperire de prisos.

Din acest motiv, ascultarea poetică este ascultarea cunoașterii, o formă de conștiințizare intimă a cunoașterii.

Neruda îi reproșează poștașului că a copiat cuvintele poetice scrise Beatricei dintr-una din propriile sale poezii, dar Troisi îi răspunde. „Poezia nu este a celor care o scriu, ci a celor care o slujesc”3.

Scrierea poetică este utilă. Serviți schimbarea, serviți întreaga lume. În acest serviciu, autorul este un serviciu.

2. Oricine lucrează cu psihotici și autisti severi știe bine câtă putere feeric, senzorial și ritmic au cuvintele. Acolo unde nu putem îmbrățișa și conține un polițist care refuză contactul, putem merge cu cuvântul; dar nu cu un cuvânt oryx, pentru că numai cuvântul înduioșător este insidios și încântător, care ia naștere din ascultarea poetică a suferinței, bucuriei, tăcerii, ireprimabilului.

3. Cred cu tărie că poezia este un serviciu pentru om și umanitate, la fel cum sunt convins că ascultarea poetică a cunoașterii și a celorlalți este un mod amețitor de a privi în sine și de a te lăsa privit și chestionat de alții.

69

Niciun gând nu ne aparține în întregime, niciun cuvânt, niciun tăcut.

Totul se află pe malul mării existenței, pentru a fi întâlnit și ascultat - în moduri personale de a fi - de oricine iese la plimbare.

Epilog este tragic. Și nu poate fi altfel, acolo unde cuvântul poetic devine autocunoaștere, conștiință profundă și inefabilă, pentru o punere radicală a sinelui în formă estetică în lume.

Poetul, într-o oarecare măsură, va ignora – uitând-o – dimensiunea poetică a prieteniei, în timp poștașul va pune din nou temelia unei regândiri, a rebeliunii interne împotriva sistemului, a respingerii falselor promisiuni politice, a disidenței la compromisuri. .

Întâlnise întâmplător poezia și din întâmplare aceasta îl făcuse să întâlnească moartea. Rahatul întâlnește totul și invers. Cuvintele poetice îl întâlnesc în schimbare și invers. Cuvinte care se schimbă, schimbă vieți și invers.

Cu puțin timp înainte de tragicul eveniment - părăsind scena vieții - tânărul poștaș poetic își va continua prezența într-o mărturie (înregistrată) de cuvinte, sunete, semne tăcute ale lui însuși preluate din contextul naturii insulei sale.

Tânărul va face să vorbească vântul, liniștea stelelor, zgomotul mării: ce fusese lângă el, ce intrase în el inconștient, ce respirase toată viața. Toate acestea capătă viață și sens dincolo de viață și dincolo de sensul numelor pe care le numesc lucrurilor. Lucrurile (formele transformate ale experienței) l-au numit cu o atracție poetică neobișnuită. Realitatea trebuie să fie atât de reală încât să pară esențială și, în extraordinarul ei, esențial ireală. În această condiție particulară - care pentru tânăr este redescoperirea relațiilor - cuvântul nu mai numește lucruri, pentru că acum ele vor fi spuse în formele lor neinformate de niciun discurs. Ei își vor relua cursul pe malul mării umanității care este spațiu, fâșie, prag între imaginație și realitate, între logic și ilogic, între contrarii care dialoghează prin integrare.

Ceea ce era în joc pentru poștaș era cunoașterea (și plăcerea) întrezărită în ceva ce avea un sunet și o senzație ciudată precum cea a unei experiențe ieșite din comun, diferită de plasele tatălui său, pescuind într-o mare de o frumusețe deosebită. și emoție, poate

tocmai cea a poeziei petrecută întâmplător la adresa de livrare a corespondenței pe care o transporta. Poezia i-a răspuns, transportându-l spre acele cuvinte care schimbă înțelegerea de sine în lucruri și a lucrurilor din noi. Și în cele din urmă i-a oferit cunoaștere și plăcere, într-o viziune a existenței ca continuă, transformatoare, interogativă, pusă în formă estetică a experienței cunoașterii.

Poștașul își încheie viața cu o călătorie. Metaforic o călătorie extremă către cuvintele extreme: cele poetice, cele ale extremității existenței, ale devenirii poezie a simțirii și ale transformării cunoașterii și existenței. Cuvintele ultime ca cuvinte de u/-terioritate.

Totuși, filmul nu spune asta, ci altceva și multe altele. Filmul se povestește singur; vrea privirea asupra sa, pe pielea impresiilor-expresii; se povestește cu imaginea care stârnește imaginația; se petrece parcurgând narativ figurațiile sale; invită ochiul să-și pătrundă reprezentările

Filmul ri te lasă să vezi și să asculți, citezi: lasă fiecăruia propriul suflu de emoție și gândire, astfel încât simțul poetic a ceea ce povestește se plimbă pe malul mării existențiale, imaginare a fiecăruia. Așa că acel gând își ia drumul, merge în jur ascultând marea existenței, citindu-i fiecare schimbare.

Wittgenstein a vrut să lase cititorului „de ce este capabil cititorul".Cititorul romanului lui Antonio Skàrmeta, pe care se bazează filmul, Poștașul lui Neruda, va trebui să se confrunte cu un final înalt: moartea lui Neruda, în sfârșit. prin dispariția poștașului, luat „pentru o formalitate" de simpatizanții de dreapta.

Freud scria că „ultimul poet va dispărea odată cu ultimul om"; Skàrmeta îl lasă mai întâi pe poet să moară și apoi îl face pe bărbatul care învățase să iubească poezia iubind lumea, opera sa, dragostea și frumusețea femeii sale: Mario Jménez4.

„Mă întorc în mare înconjurat de cer, / tăcerea dintre un val și altul / hotărăște o suspendare periculoasă: / viața moare, sângele se liniștește / până se sparge noua mișcare / și răsună glasul infinitului" 5 .

4. Poezia devine mărturie: ce rămâne din ceea ce se compară.

5. Este poezia pe care în romanul Pablo Neruda nu știe dacă a recitat înainte de a muri „dar pe care Mario a auzit-o când poetul a deschis fereastra și vântul a dezbrăcat umbrele", A. Skàrmeta, op. cit., p. 115.

8. Călătoria ca metaforă a schimbării

„articulațiile sunt sensibile la timp și spațiu"

Simone Weil

Călătoresc și mă prostesc

S-a spus că călătoria1 deschide mintea. S-ar putea spune, poate mai complet, că călătoria deschide mintea (aspect de cunoaștere, educație) prin deschiderea inimii (aspect de încântare, de plăcere, de posibilă desfătare, de sentimentele pe care le simți când se confruntă neașteptat la care călătoria). se deschide).

1. Din punct de vedere lingvistic, cuvântul călătorie călătorește în limba italiană din Provence, sub influența culturii cavalerești. De fapt, este un termen francez care aplică sufixul aggio rădăcinii via. Via și călătorie au de-a face cu termenul de turism, provenind de la tur care înseamnă – mai exact – călătorie, tur. Turismul de vară sau activitățile de agrement constau în vizite în alte locuri decât cele de reședință obișnuită în scop educațional și de plăcere. Mai mult sau mai puțin așa definesc acest termen unele dicționare ale limbii italiene. Călătoria așadar – legată de turism – este plasată, se poate spune prin definiție, într-un spațiu anume: cel al cunoașterii și al plăcerii. De fapt, cuvântul încântare indică un sentiment de bucurie intimă și

satisfacție, o plăcere. În antichitate, cu termenul de educație, ne-am putea referi la un complex de cunoștințe dobândite și de a ști ce contează pentru fondul cultural. Din această examinare lingvistică foarte scurtă - sub forma unui aproape joc - se poate deriva o relație între sentimente și cunoștințe activate de călătorie. De parcă călătoria a fost capabilă să creeze un cerc – un tur – între cunoștințe și sentimente, dând formă unui circuit care se mișcă de la unul la al modifica pe celălalt și invers. În acest fel, putem întrezări unul dintre acele cercuri recursive care trec de la aparent vicios la virtuos, așa cum ne-a fost prezentat de epistemologia contemporană.

(Despre conceptele de circularitate, complexitate, recursivitate în cunoaștere și pe teme – abordate variat – strâns legate de acestea, vezi lucrările actuale: Aa.Vv., Provocarea complexității, Feltrinelli, Milano, 1985; M. Ceruti, The dansul care creează, Feltrinelli, Milano, 1989; M. Ceruti, L. Preta (ed.), Ce este cunoașterea, Laterza, Bari, 1990; Maturana, F. Varela, Arborele cunoașterii, Garzanti, Milano, 1987).

Prin conceptul de tur - implicit în călătorie, în deplasare, în rătăcire - este posibil să inversăm (într-adevăr să răsturnăm) ideea unei „minți” care deschide „inima” în termeni de deschidere a inimii prin deschiderea mintii2 .

Călătorește înseamnă să te miști, să te duci în alt loc, să stai cu privirea în imaginile în schimbare.

Senzațiile-emoțiile-sentimentele puse în formă de experiența de a călători și de a te regăsi în situații neobișnuite și poate noi, reînnoiesc modelarea gândirii celor mai obișnuite gânduri care rătăcesc în mintea noastră.

Trimiterea, călătoria creează, așadar, o relație între sentimente și cunoaștere, într-o reflectare a primei asupra celei din urmă și a opusului său, într-un fel de situație labirintică a oglinzilor reflectorizante.

Christopher Bollas (1995, p. 40) creează o relație între formă și călătorie: „alegerea unei forme este ca a lua o călătorie. Călătorie în experiența formei de dialog, poezie, dans, pictură sau muzică? Potențialul acestei forme sau structuri de a colecta pentru a reprezenta o experiență internă.”

Această întrebare stimulativă pentru „teoria estetică a experienței-cunoaștere” și pentru „metoda dinamică transdisciplinară” adoptată în terapia prin arte, în realitate, este o afirmație: călătorim în formele care ne transformă; fiecare călătorie-schimbare (prin formele [ale experienței de limbaj, imagini, întâlniri, peisaj etc.] ale realității) este un mesaj sub forma sinelui, o ofertă de semne desenării Sinelui, astfel încât poate re-in -a forma (in orme narativ).

Fiecare călătorie ne spune ceva, permițându-ne să ne povestim într-o nouă formă de narațiune/rătăcire.

Dragostea ca o călătorie

În cadrul unui seminar - ținut la Berkeley în 1978 - care, printre diverse teme a avut și pe cel al metaforei, Lakoff povestește episodul unei eleve care a raportat o problemă: iubitul ei a avut

2. Această elaborare a relației minte/inima - relație considerată a se exclude reciproc - în raport cu călătoria a fost abordată de autor în volumul: Călătorie în călătorie, op. cit.

trebuie spus că relația pe care o avuseseră „prinsese o întorsătură; cecum. Această poveste și limbajul ei metaforic au devenit punctul de plecare pentru a relaționa îndeaproape călătoria cu Γ amorei „Există, în cultura noastră, o metaforă complet dezvoltată a dragostei-ca-călătorie, folosită pentru a înțelege anumite aspecte ale sentimentalului și a-ți raționa despre ele. , în special pentru acele aspecte care au legătură cu durata, proximitatea, dificultățile și scopurile comune'' (Lakoff, „Una figura del pensiero”, în C. Cacciari (ed.), Teorie della metaphor, Cortina, Milano, 1991, p. 216).

Dragostea are de-a face cu călătoria pentru că, la fel ca aceasta din urmă, explorează sentimente necunoscute, intense, care ne pot schimba.

Călătoria ne poate ajuta să iubim schimbarea, la fel cum ne poate consolida teama de schimbare și de diversitate.

Călătoria și dragostea sunt legate înaintea unei identități de imagine, care se reflectă în limbaj, într-o identitate de emoții și sentimente care se reflectă în limbaj, traversând corpul și gândirea.

Dragostea, ca și călătoria, este o mișcare spre altul, altruism: este mișcare a corpului, a imaginației, a sentimentelor și a pasiunilor; are efect şi valoare epistemică. Ambele ne permit cunoasterea lumii si autocunoasterea si referirea lor reciproca intr-o cheie metaforica manifesta sentimentalul in cunoastere si cunoasterea in sentimental: „Tema metaforei dragostei-ca-calatorie nu este un cuvant sau o expresie anume: este proiecția ontologică și epistemică între domeniile conceptuale, de la domeniul de origine al călătoriei până la domeniul țintă al iubirii. Metafora nu se referă doar la limbaj: ea se referă și la gândire și la rațiune. Limbajul este o reflectare a proiecției; iar proiecția este convențională, este unul dintre modurile noastre convenționale de a înțelege iubirea” (ibidem, p. 219).

În general, este o întâlnire într-un singur loc de gândire-limbaj, pentru experiență și senzații comune. Și este o tobă personală care poate fi împărtășită, care ne duce în același loc-cuvânt lingvistic-metaforă.

Călătoria ca iubire nu trebuie înțeleasă ca o simplă și consolidată figură de stil, ci ca cursul a două experiențe-concepte care se îndreaptă către un spațiu similar sentimental, emoțional și epistemic experiențial-existențial.

Mai mult decât o metaforă redată pentru |imilitudini (călătorie asemănătoare dragostei și dragoste asemănătoare călătoriei), această metaforă dragă se leagă de corpul sentimental cunoscător care se mișcă în spațiul existențial.

Dragostea și călătoria sunt comparabile într-un mod potențial transformator care implică o tendință de a informa unul despre experiența celuilalt: dacă dragostea se oprește - se termină într-o fundătură - călătoria nu poate continua.

Cunoașterea prin cunoașterea de sine: omul-Jabirint

Imaginea labirintului se potrivește călătoriei așa cum a fost reprezentată și metaforizată în mitul și arta antichității: o intrare și o ieșire, o moarte și o renaștere, o îndreptare către necunoscut și o întoarcere la cunoscut, o cunoaștere cunoaștersi și a cunoaștere recunoscând...

Francesco Segala, un arhitect din secolul al XVI-lea, într-o carte cu figuri imprimate de labirinturi, arată un tip de reprezentare a imaginii umane, tocmai cu formele, structura, aspectul labirintului (fig-I)3·

Acest om-labirint pare să sugereze ideea stării permanente a căii de cercetare a persoanei, a mișcării interioare într-un destin explorator, a ființei într-o stare de căutare a cunoașterii și cunoașterii de sine; de a trăi nedumerirea într-o călătorie cognitivă și sentimentală care nu pare să se termine niciodată. Și această figură-om este și un semn-mister, ca realitate care scapă de soluția ușoară și imediată, de explicația definitivă care o definește complet și odată pentru totdeauna. El este o figură arabescă, o mâzgălașă, o intrigă, un semn care fuge către un alt semn care ia un alt drum, se întoarce în sine, se referă la un alt drum, într-o împletire întortocheată de versuri și sensuri care sunt toate practicabile4. Dar este și corp-labirint, corp-

3. Figura extrasă din cartea lui F. Segala, la Biblioteca Apostolică Vaticană din Roma. Imaginea a fost folosită pentru ilustrarea copertei volumului lui K. Kerényi, Nel Labirinto, Boringheri, Tonno, 1983.

4. Rețineți că caracterul labirintic nu este exprimat în mod deosebit pe față-cap-minte. Efectul, deci, este mai mult acela al unui corp-carne-labirint, ca corp care exprimă incertitudine, ambiguitate, multi-orientare. În acest sens, a se vedea lucrarea lui U. Galimberti, Il corpo, Feltrinelli, Milano, 1983.

Fig. 1 - (F. Segala)

realitate labirintică, ambiguitate carnală a existenței, senzație de sine și identitate labirintică: senzații și simțuri care pot fi retrase aproape la infinit. Și trup-existență cu multele căi care merg spre Pretutindeni, peste tot al semnelor existenței, în itinerarii incerte ale unei cărni deconcertate emoțional de îndoiala și ambiguitatea

sarcinii: recunoașterea cunoașterii de sine pentru a putea scăpa de pe sine, din propriul labirint personal

Labirintul este dezorientator la fel ca și modalitățile care îl conturează: toate aparent decisive pentru ieșire, dar în realitate înșelătoare - referindu-se la alte posibile, potențiale căi de soluție - și toate de la cunoaste pentru până la cunoaste complot pentru a se preocupa de acest proiectat, da, de singura cale de iesire. Și aceasta este și intrarea: este pragul și limita pentru orice vrei de aici și de colo; is alegereși direcție; mai ales este posibilitatea inversului într-o logică a includerii (et, et)5.

5. Vasily Kandinsky în Scrierile în jurul muzicii (ediții Discanto, Fiesole, 1979) introduce ideea unei reînnoiri radicale a secolului XX prin intermediul

Arta contemporană, în unele dintre expresiile sale plastico-vizuale, folosește practicile de mers pentru a experimenta cunoașterea operei ca și cum ar indica - cu moduri libere și subiectiv căutate și determinate de către utilizator, astfel încât să conducă la cunoașterea operei de arta este produsul parcului senzorial, cognitiv, psihomotric, emoțional pe care îl derivăm din ea. Și călătorind, deplasându-ne în interiorul și în jurul lucrării, pătrunzând-o cu noi înșine, simularea în spațiile și dimensiunile ei arhitecturale, în confruntarea cu corpul emoțional, care oferă utilizatorului o experiență. Opera se dezvăluie, se lasă cunoscută prin explorare, printr-un itinerar fizic și sentimental; cu un tur instructiv-placut.

Experimentăm o operă de artă pentru că trăiește în noi: ne provoacă punându-ne la îndoială mintea și inima; face apel la cunoștințele pe care reușim să o avem odată ce părăsim dialogul cu ea; ne cere senzației pielii să ne gândim bine, astfel încât munca să se reverse în noi și să ne afecteze. Ea ne cere să ascultăm ca să ne asculte pentru a fi binevenite. Conținutul său se transformă într-un recipient pentru ascultarea noastră, transformându-se într-un bun venit pentru trăirea noastră.

Hans-Georg Gadamer (Dutt, 1995, p. 64) - eminent filozof german care a continuat gândirea lui Heidegger - susține că „mulțumită calității sale formale, o operă de artă are ceva de spus care ridică întrebări, sau care le răspunde” spune că o operă de artă „spune ceva cuiva” și asta ne face să experimentăm discursul cu arta printr-o experiență a simțurilor: „experiența artei este o experiență a simțurilor și, ca atare, este un act de înțelegere”, și prin urmare – după Gadamer – „estetica este de fapt rezolvată în hermeneutică”.

Piaget ne amintește că conceptul exprimat în semnul verbal al unui cuvânt începe să aparțină copilului numai atunci când face practică lingvistică într-un raționament, într-un joc, pentru a obține un anumit rezultat, un avans în explicarea sau afirmarea propriilor idei. Apoi este practicarea (și exersarea) locurilor - ale cuvintelor și ale e (incluziv, relaționant, unificator, nediscriminatoriu) care depășește

ordinea (anterior) a fiecărei/sau. Acesta este definit ca „terenul interiorității” (p. 74).

a ritmurilor-sunetele lor, a formelor și a ritmurilor-spații lor, a semnelor și a referințelor lor, mai presus de toate ale artei, esteticii, frumuseții... - care există; usa spre cunoastere. Călătoria prin semnele artei, în locuri neobișnuite, pune în mișcare circuitul cunoaștere-sentimente6.

Este deplasarea într-un loc, luarea de acțiuni în călătorie, ceea ce permite observarea cognitivă care devine posibilă să te observi de unde te afli.

Metaforme observative

În litografia „Print Gallery”7, Escher înfățișează un tânăr care se observă în actul observării unei amprente, unde cel care observă și cel care este observat tind să coincidă. Această imagine este plasată într-o scenă care se deschide spre un oraș-port exterior, ca transfer de elemente reprezentate într-un tablou din galerie, în aceeași viziune de ansamblu a galeriei. În această amplificare debordantă observăm o femeie la fereastră observând tot scena observată (cu alte personaje care, situate în puncte diferite, la rândul lor observă din propriile perspective) (fig. 2).

Prin această lucrare. a relației observator-observat; de observare observatoare; al observatorului care conceptualizează (și reprezintă-rege) observația. Dar, în același timp, pare să sugereze intervenția imaginației care amplifică (distorsionează, debordează, particularizează, evocă, trimite, transformă...) ceea ce se observă în însuși actul de a trăi observația (în acest caz o experiență de " artă, o călătorie de-a lungul galeriei de artă)8.

6. Graziella Magherini a prezentat și analizat, din multiple perspective, în volumul The Stendhal Syndrome (Ponte alle Grazie, Florența, 1989) unele comportamente ale turiștilor care călătoresc în orașele italiene de artă, observând relații interesante între călătorie/artă/cunoaștere/emoții.

7. MC Escher, „Galeria de tipărituri”, 1956 (litografie, 32x31,5 cm), reprodus în // mondo di Escher, editat de JL Locher, Garzanti, Milano, 1978. p. 216.

8. Vezi Aa.Vv., Observația. Caiete de psihoterapie infantilă nr. 4, Boria, Roma, 1981; F. Borgogno, Iluzia observării, Giappichelli, Torino, 1978. Hanna Segai spune că „opera artistului trebuie să-și transforme publicul într-un public de observatori interesați” (în Vis, fantezie și artă. Cortina, Milano, 1991, p. 130).

Fig. 2 - MC Escher, Print gallery (Printgallery) © 1997 Cordon Art-Baarn-Holland. Toate rezervate drepturi

Quest'immagine-scena choice da Escher sugerează propriul moto, l'idea di un drum labirintico cu un parcurs de imprimare a imprimării, într-un interior într-un exterior, într-o cornișă care se închide a o 'imagine che dischiude, da un loc. chiuso a un loc aperto, da un observare una situazione disegnata a essere osservati dai personaggi disegnati...

Mai mult, acest tablou indică participarea spectatorului la reprezentare, pătrunderea activă a ochi-corp-persoană în figură, transformând-o. Parcă ar sugera ideea că figurația este pe deplin participată de persoana care devine actorul privirii pe scena privitului. Și, pe de altă parte, sugerează modul în care acțiunea figurii acționează în activarea unei priviri care nu se sprijină și nu se sprijină pe semnele care constituie imaginea, ci le face proprii; Văd cum acestea din urmă devin parte din corpul observatorului. Astfel, observatorul și observatorul se folosesc reciproc pentru cunoaștere.

Este interesant de subliniat că începuturile a ceea ce Escher ar fi putut înțelege ca căutarea viziunii au constat în studiul observațional al vederii marcat de dorința și plăcerea de a călători.

80

Născut în Olanda în 1898 Maurits Comelis Escher s-a născut la 24 de ani la Roma. Îi place să călătorească și timp de 12 ani (din '23 până în '35) călătorește în fiecare primăvară pentru a vizita sudul Italiei. S-a mutat apoi în Elveția, apoi în Spania, în Belgia și în Olanda, la vârsta de 74 de ani, în 1972. Criticii săi - călătoriile au avut impact asupra operei acestui artist doar până în 1937. În această primă perioadă, italianul peisajul și arhitectura lui influențează realismul observațional care îi distinge genul. Ulterior - de la stabilizarea aproape definitivă din Țările de Jos (din 1941) - lumea înconjurătoare a fost abandonată progresiv și rapid pentru o căutare aproape în întregime fantastică. El se bazează pe invenții” ale imaginației sale care pot fi definite ca „gândirea sa vizuală”9. De parcă practica de a călători ar corespunde unei practici a realității, a exteriorului, a teritoriului vizitat și întoarcerea din călătorie, în patria proprie, ar corespunde unei practici a imaginarului, a interiorului, a propriului fantastic revăzut. teritoriu. În aceasta pare posibil să se înțeleagă o călătorie pentru a observa și o întoarcere pentru a se observa pe sine: o observare a experienței călătoriei de a călători în schimbare; o revenire schimbată la imagini pentru a observa schimbarea datorată călătoriei; o reorientare în dezorientarea provocată de călătoria care a schimbat peisajul imaginilor, al imaginației, al germinării gândirii imaginative.

Vedere externă și internă: metamorfoză și cunoaștere

În lucrarea Psyche's Gaze (cu subtitlu: Percepție și fantomă în procesele viziunii și a figurației artistice) Marta Vigorelli evidențiază modul în care artista, fascinată de arta renascentist italiană în 1936, s-a întors în Nord și a scos în evidență elemente ale acelei experiențe plăcute de călătorie: Revenită definitiv în Nord, ideea tânără, uitată, reapare

9. În acest scop, vezi prezentarea lui JL Locher în volumul Lumea lui Escher, op. cit., pp. 7-28 iar pentru unele insights tematice

scurtele eseuri ale diverșilor autori care apar în aceeași introducere a lucrării.

81

Fig. 3 - MC Escher, Metamorphoses I (Métamorphosés I) © 1997 Cordon Art-Baarn-Holland. Drepturile AU rezervate

ta, împreună cu o transformare personală profundă. Rezultă o producție foarte bogată care repetă într-un mod variat și exasperat modelele structurale ale Psihologiei formei, benzi desenate fascinante, care co-întruchipează un scenariu fantasmatic, deseori fragmentat și tulburător" (1986, pp. 58-59) (fig. 3).

Fiecare schimbare este tulburătoare, la fel ca și experiența frumuseții, memoria frumuseții și imaginația care poate declanșa schimbarea privirii estetice pe care o putem obține despre lume și despre noi: „Designul care dă naștere acestei schimbări are titlu: Metamorfoza F, executată în 1937, reprezintă transformarea unei structuri arhitecturale plastice, tridimensionale, inserată într-un peisaj (în stânga) într-o serie de scheme bidimensionale, inițial geometrice, apoi detaliate care se reduc la un unitate minuțioasă identificată a unei mici figuri umane: așa cum se întâmplă adesea în vise când, dintr-un fundal imprecis, un obiect fără o legătură logică iese imprevizibil" (ibidem, pp. 59-60).

Fără o legătură logică aparentă, ne adaptăm. Prin urmare, figura umană pare a fi legată progresiv, într-un lanț aproape asociativ de semne, de concatenarea devenirii din ce în ce mai geometrice a scenariului de stânga. Implicititatea formală sugerată de peisaj se transformă în niveluri succesive explicite de forme spre centru și treptat devine evident altceva: semnul este personificat, cu trăsături ciudate. Omulețul din dreapta este produsul indus de o transformare care vorbește despre un peisaj-persoană: despre o formă de peisaj care, parcurgând treceri de pasaje, capătă o metaformă într-o umanizare. Un fel de peisaj care intră în persoană și iese ca persoană.

Peisajul acestei lucrări cu aspect italian, transformat în aspectul unei persoane alt-loc: minutul japonez: „Țara

82

eseul din stânga poate fi recunoscut ca fiind tipic italian, structurile geometrice nu evocă referințe reale; nimic nu sugerează că omulețul din dreapta, care iese din multiplele posibilități ale formei, este un mic japonez. În acest caz, Escher folosește condensarea spirituală și absurdă a glumei" (zvz).

Tabloul poate fi privit și de la stânga la dreapta: 1 omuleț cu un zbor ireal în peisajul divin „multiple posibilități de formă". Este punerea transformatoare a lumii-I, într-o ascultare poetică a experienței care face posibile multiplele posibilități ale formei.

Rezumăm peisajele existenței noastre, trecerile prin ele, traversările pe care peisajele le-au trasat în noi, din acest motiv un om care desenează psihologie ar trebui să devină psihologie a peisajului

vieții, o psihologie transformatoare, în ascultare poetică a „existenței”. , o psihologie a artei de viață a fiecăruia.

Forme posibile ale imposibilului

De-a lungul producției sale, Escher apare orientat spre crearea de situații transformatoare dezorientatoare; situații care dau loc la metamorfoză printr-o formă labirintică schimbătoare de tobe.

Împătrunderea, specularitatea, inelele, relațiile figură-fond jucate până la improbabilitate, sunt una dintre numeroasele căi de reprezentare a realului și a imaginarului propuse de Escher în modul transformator. În acest dans subiecții reprezentării - fie că aparțin regnului uman, animal, vegetal, mineral sau obiectelor - sunt mereu mișcați, făcuți să călătorească dintr-un loc în altul, de la o situație obișnuită la una învechită, provocând soluții neașteptate. , stârnind mirare , uimire. Este un abil jongler cu paradoxuri și situații imposibile, care prezintă apariții înșelătoare într-un fel de teatru de ficțiune. Escher pare să modifice, să reinventeze, timpul și spațiul: el privește prezentul privind trecutul, vede interiorul observând ceea ce este în afară și invers. Pare să converge cu afirmația lui Merleau-Ponty când spune că însumăm tot exteriorul nostru, dar apoi fiecare exterior - pentru Escher - este și dincolo de orice limite, până la imposibilul de a fi reprezentat ca plauzibil, risc afirmația că 1 omul însuși Aceasta este o posibilitate imposibilă.

83

Suntem exteriorul nostru care contribuie la conturarea personalității noastre și prin imaginația noastră dăm forme posibile aceluia imposibil care în noi nu are încă formă primară10 11.

Exteriorul-celălalt și celălalt-extern sunt singura posibilitate de a exista și de a se schimba. Celălalt este aparentul nostru imposibil-posibil și posibil-imposibil. Celălalt decât mine îmi permite (sau mi-a mea) să fiu ceea ce altfel nu aș putea fi. Experiența externalității-altruității, a diversității, este oportunitatea personală - sau ocluzia, impediment - pentru o schimbare: imposibilitatea noastră devine posibilă - sau dimpotrivă posibilitatea care devine imposibilă - de a deveni la fel sau diferit de ceea ce putem. fi. Celălalt este labirintul nostru complementar sau suplimentar pe care îl experimentăm deja în noi înșine.

Cunoaștere spirale.

Viziunile labirintice ale lui Escher conduc adesea înapoi la situații primordiale, uneori infernale11 (fig. 4).

Kerényi observă că „toate cercetările asupra labirintului trebuiau să plece de la dans. Documentele literare și arheologice despre dansurile și jocurile labirintului sunt cele mai vechi, atât ca timp, cât și ca stil. Însăși forma labirintului, ca o spirală (sau meandru) care se îndreaptă spre interior sau spre exterior, se regăsește deja în civilizațiile vechii Mediterane. Forma, însă, în sine este tăcută și atemporală: este un gest uman primordial, care rămâne evocator oriunde

apare. Abia atunci când este elaborat în continuare începe să vorbească despre sine...”12.

Labirintul, în tradiția antică, reprezintă ideea-semn al călătoriei (în lumea interlopă). Este desenată spirala cu care este înfățișată

10. Întregul exterior al copilului - care nu este altceva decât lumea maternă cu atențiile ei chibzuite și grija ei afectuoasă continuă - este ocazia unică și irepetabilă de a te imagina potențial posibil în imposibilitatea de a exista și de a fi fără această mamă-exterioară.

11. Vezi de ex. MC Escher, „Întâlnirea”, 1944 (litografie, 34,2X46,9 cm), op. cit., p. 127.

12. K. Kerényi, op. cit., p. 56. De Marcel Dietienne, vezi și cap. I „Macaraua și labirintul”, în volumul Scrierea lui Orfeu, Laterza, Bari, 1990, pp. 5-18.

Fig. 4 - MC Escher, Întâlnire (Întâlnire) © 7997 Cordon Art-Baarn-Holland. Toate rezervate drepturi

din observarea măruntaielor victimelor sacrificate pentru haruspicie. Semn legat de viitor, de divin și de divinație, de predicție ca viziune asupra timpului și a evenimentelor viitoare. Un semn, deci, de îndreptare spre, de știi ce se apropie. Cunoașterea se obține prin privirea în interiorul corpului, intim: prin examinarea cărnii, într-o rană adâncă până la viscere, se proiectează evenimentele viitoare.

Referindu-se la interiorul corpului, spirala se referă la naștere și devine primul semn al începutului vieții, al călătoriei din interiorul pântecelui mamei spre exteriorul lumii.

Semn ambiguu care traduce viața și moartea, care este începutul și sfârșitul, care face cunoscut ceea ce este necunoscut.

Un semn străvechi ale cărui urme au fost găsite în Mesopotamia, în cultura babiloniană, chiar și în gravurile pe rocă (fig. 5-8)13.

Și este, de asemenea, printre primele tipuri de semne pe care copilul le produce cu mâzgăli.

13. Spirala – semn al labirintului – a fost găsită în diferite zone ale lumii, în diferite vremuri, în diferite culturi. Se presupune că această formă-semn are un singur locus de origine din care este apoi difuzat, niciodată multe locuri de origine independentă. Pare a fi un semn care unește timpuri, spații și culturi diferite.

Gravura în rocă în spirală (Val Camonica)

Sculpturi în stâncă labirint (Ponte Vedrà)

Fig. 5

Karol Kerényi, ilustrând studiile sale despre labirint, subliniază că există tendințe de a-l citi atât în termeni de moarte, cât și de viață (plăcere, distracție, joacă): „Majoritatea labirinturilor înfățișate pe podelele catedralelor medievale ale Franței au fost distruse pentru că copiii le foloseau drept locuri de joacă, concurându-se să vadă cine poate ajunge primul în centru”14.

Jocuri si jucattoli cu structura labirintica trezesc curiozitate, distractie in executie, competitivitate. Au un atractiv captivant nu numai pentru copii, ci și pentru adulți. Căutarea drumului, a drumului care duce la succesul ieșirii declanșează plăcere și este indus să facă orice încercare de soluție.

14. K. Kerényi, op. cit., p. 48.

Fig. 6 - Labirint (Mesopotamia)

Fig. 7 - Moneda Knossos

Fig. 8 - Dintr-o „arhivă Viscera” babilonian.

Din nou ideea de practică care duce la dobândirea de cunoștințe, conectate la sentimente printr-un traseu-mișcare de cercetare.

Cunoaștere în spatele umerilor

Voyage înseamnă și exersarea pe sine în punerea în practică a propriilor abilități de adaptare la nou, diferit, neașteptat, neobișnuit. Este o depășire dincolo de limitele vieții cuiva. O trecere dincolo de pragul propriei securități, al propriei cunoștințe: „Călătoria schimbă granițele experienței prin schimbarea relațiilor interne dintre vise și realitate, plăcere și datorie, fantastic și rațional, așteptări și surprize. Aceasta schimbare

pentru a ne deforma percepția asupra lumii: îi ia forma definită pe care o dobândise pe fundalul istoriei existențiale personale. Aceasta, in procesul de descoperire a uneia dintre formele noastre de informatie din experienta calatoriei-schimbare, trece printr-o stare de fluiditate. În „Simpozion”, Platon îi cere lui Agathon să descrie aspectul fluid, ondulat, schimbător și armonios al Erosului pentru a urmări o nouă formă, care ne limitează la experiența trăită. Călătoria ar părea să se plaseze sub semnul Erosului, în designul experienței. O experiență care, umplându-ne de intimitate, ne îndrumă către afecțiuni și căutarea frumuseții și armoniei. Intimitatea, la rândul ei, ne îndrumă către cămin, către locul afecțiunii. ,.”15.

Ernest Jones ne arată un turist Freud, un mare iubitor de călătorii și subliniază că întemeietorul psihanalizei nu a putut reface descoperirile călătoriei într-o țară străină – străină lui – ci doar la întoarcerea acasă16. De parcă Freud ar avea nevoie de un alt timp și un alt spațiu pentru reflecția-relucrare (a cunoscutului, noului,

descoperit) diferit de cel al experienței imediate, directe. Freud a trebuit să urmeze spirala intrării în călătorie, să călătorească prin ea și să iasă din ea, pentru a putea să înțeleagă cunoștințele/emoțiile pe care aceasta le-a produs în el.

Acest comportament al psihanalistului în călătoria/impresiile cunoștințelor primite și în întoarcerea/exprimările cunoștințelor obținute pare să stea la baza chestiunii sentimentelor mișcate de cunoaștere (de locuri necunoscute) și de cunoașterea sentimentelor mișcate într-o mulțumire (cunoscut) loc, liniştitor afectiv, în cadrul unui orizont cunoscut, domestic, de încredere.

Acest mod de a face lucrurile al lui Freud indică ideea de a readuce necunoscutul la deja cunoscut. A privi cu nerăbdare (spre nou) în timp ce privesc înapoi (la familiar). Este un pic ca și cum a privi înapoi: în spatele tău și a călătoriei, într-un după care închide experiența de auto-călătorie/cunoaștere-emoții într-un cerc.

15. LM Lorenzetti, op. cit., p. 55.

16. E. Jones, Viața și operele lui Freud, Il Saggiatore, Milano, 1962. În biografia lui Freud, Jones insistă în mod repetat asupra interesului timpuriu al fondatorului psihanalizei pentru artă (interes stimulat și de călătoriile sale). H. Segai – în lucrarea citată – amintește că Freud „a fost întotdeauna fascinat de artă”. Strachey enumeră nu mai puțin de douăzeci și două de eseuri ale lui Freud care tratează, direct sau indirect, opere de artă individuale ale artiștilor, teme reflectate în literatură sau probleme generale ale creativității artistice. Iar referirile la opere de artă abundă în cărțile și lucrările sale (p. 89).

Pătratarea cercului

Într-un tablou din secolul al XVII-lea (1646) Johannes Gumpp încadrează un cerc în cadrul căruia, din spate, se reprezintă în acțiunea de a-și picta autoportretul, privind în oglindă17. Metaforă - pentru metaforme în logica de nivel complex - a cunoașterii reflexive a sinelui prin observație (la distanță, în locuri și timpuri succesive: sine asupra sinelui; în oglindă, pe pânză).

Închiderea unui cerc în pătrat este stilizarea modificată a labirintului. Astfel în același personaj din different angles representes expresses a labyrinthine tour. În pictură există o mișcare de la imagine la imagine, într-un drum-tobă pe aceeași temă: reprezentarea reprezentării autoportretului; subiect: pictor care se pictează în actul de a se picta; loc: (persoană în) pânză (reprezentând propria persoană) pe o pânză.

Fig. 9

17. Johannes Gumpp (secolul al XVII-lea), Autoportret, Galeria Uffizi, Florența, © Scala Istituto Fotografico Editoriale SpA, Bagno a Ripoli (Fi).

89

Acest ulei pe pânză, cu un vast câmp negru în care lumina strălucește pe gestul mâinii și pe chipul în oglindă pe care o pictează, sărind din și pe geometriile cadrului dublu, pare să exprime un fundal întunecat, necunoscut și omogen. -spațiu, și o cercetare într-o asemenea obscuritate a unei forme-imagine-identitate18 19. De parcă Gumpp ar fi vrut să traducă în lucrare nevoia de a defini limite, de mulțumiri, de limite, pentru a trasa contururile lui însuși. Un eu care iese din resturi de spațiu. Aproape că reiese - din metodele de determinare a contextului-loc al reprezentării imaginii cuiva - intenția de a da o piele auto-piele/corp-față'9 în primul rând în cadre comice și contrastele de lumină și întuneric, de a să poată distinge cu culoarea părților corpului penumbra groasă care se întunecă până la negru, înconjurând peste tot subiectul reprezentării.

În felul acesta artistul, indirect, reprezintă o călătorie-căutare de sine într-un spațiu întunecat labirintic: o călătorie între vizibil și invizibil; o călătorie a privirii în schimbarea privirii de sine; o călătorie a imaginii-corp pe spații diferite și suplimentare; o călătorie în identitatea căutată în oglindă; o călătorie pe suprafețe-pentru-contexte care conțin (ochiul, oglinda, pânza, tabloul, cutia, rama...); un circuit de călătorie recognitivă; o călătorie-punerea-în-forma-de-sine în timpuri și spații succesive, care dau unul altuia sensul de a face artă de sine, scriere de scrieri uneori povestite cu referințe ulterioare.

Travel, cunoaștere, emoții, schimbare

Din ce în ce mai mult această împletire de gânduri între călătorie/artă/cunoaștere/emoții este structurată ca o rețea de

18. Vezi într-o lectură specială a temei oglindirii din perspectiva teoriei lui D. Katz în textul lui M. Vigorelli, The Gaze of Psyche. Percepția și fantezia în procesele viziunii și figurației artistice, în paragraful: „Metaforă a oglindirii și reprezentării figurative”, pp. 32-40, Unicopli, Milano, 1986; de asemenea textul de D. Katz (1948), Psihologia formei, Boringhie-ri, Torino, 1950, p. 23-30.

19. Vezi D. Anzieu, L'epidermide nomade e la pelle psichica, Cortina, Milano, 1992. Pe coperta volumului este reprodusă o litografie de Escher: „Studiu pentru xilografie pe lemn testat Adâncimi”, 1955 (creion, 18.3). X 14 cm), op. cit., p. 201. În plus, în text autorul se ocupă și de tatuaj, care este și o expresie connotabilă în zona labirintului.

90

dat de relații de relații, unde se remarcă o paradigmă fundamentală recurentă:

călătorie -* cunoaştere emoţii -* schimbare

O paradigmă care, luată în forma ei spiralată și conectată la o psihologie epistemică investigată și pusă sub semnul întrebării printr-o psihologie a artelor, dă naștere - unei imagini a cunoașterii ca

călătorie - ca călătorie emoțională (care pune sub semnul întrebării corpul, estetica). , imaginația, rațiunea sentimentelor)20 - ca un prag între cunoscut și necunoscut de trecut continuu în ambele sensuri.

Pindar a susținut că cunoștințele și viața nu au o casă fixă, stabilă, ci mai degrabă au destinul, sensul, drumului: sunt un drum. Cu alte cuvinte, o călătorie singulară care dă naștere unei pluralități de experiențe ale sinelui (în raport cu ceilalți, cu lumea, cu adaptarea, cu evoluția...): „Călătoria este ascultarea de sine într-un alt loc: al peisajelor. , de cuvinte, de ritmuri, de ascultare, de evenimente, de amintiri, de orizonturi. Mai presus de toate orizontul dintre lumea interioară și lumea exterioară; între orizontul trupului și orizontul minții; între orizontul tăcerii și orizontul cuvintelor; între orizontul gândibilului și orizontul neconceputului; între orizontul vieţii şi orizontul morţii”21.

Vidul aparent plin de existență

A privi, așadar, călătoria - prin posibilele metaforme metaforice ale labirintului - ca pe un proces activ de cunoaștere/schimbare, la a cărui activare contribuie sentimentele, arta, dimensiunea estetică, senzualitatea, erosul, înseamnă a acorda o nouă atenție semnificativă dezorientării, uimire, surpriză Elemente care ne permit să înțelegem realitatea (și cunoașterea realității) prin și străbătută de diversitate și diversitatea diversității. Adică din ceea ce este operativ în artă: lectura modificatoare, posibilistă, transformatoare, integratoare a sinelui/lumii, a realului/fan.

20. Pe această temă vezi textul lui LM Lorenzetti, op. cit., 1990.

21. LM Lorenzetti, op. cit., 1991, p. 21.

tastic, al adevăratului/probabil... Dar aceasta este cheia pentru a intra și în dimensiuni înalte: cea a integrării și a neexcluderii a ceea ce este diferit de sine. Ceea ce echivalează cu gândirea și implementarea sau cultură, sau psihologie, un proiect social al multiplului diferențiat care valorifică diversitatea. Și odată cu el și conceptul de știință a unicului și a irepetabilului, după perspectiva lui Roland Barthes.

Italo Calvino a privit mileniul trei sperând apariţia unei totalităţi potenţiale conjecturale plurale2'1.

Mi se pare că dacă, călătorind spre mileniul III, vom putea vedea aceste două aspecte (multiplicitatea și totalitatea potențială) acționând în educație, știință, artă, instituții, politică, societate, cultură și viața de zi cu zi.). , conjectural, plural), putem fi siguri că asistăm la un eveniment extraordinar: răspândirea unei posibile cunoașteri și științe a unicului și a irepetabilului conștientizat de imaginație, în conversație cu arta, înfrumusețată de sentimente, sensibilă la estetică și pasiuni. , construită pe multiplu, deschisă și dinamizată de conjectura-alitate... O cunoaștere/artă plurală, care vizează scoaterea în evidență a potențialului, valorificarea diversității, ascultarea insondabilității, ambiguității,

misterului conținute în fiecare eveniment uman este luminată de convingerea că cele înspăimântătoare și de neconceput nu sunt vidul infinit, ci existența”23.

22.1. Calvino, Lecții americane, Garzanti, Milano, 1988, p. 113.

23. LM Lorenzetti, op. cit., 1990, p. 5-6 seara.

9. Cele două Indii: mirosul și ideea

„Fiecare simț este un aparat de interpretare a lucrurilor necunoscute”

Paul Valery

Călătoria este o călătorie care este povestită pe măsură ce mergem, pașii pe care i-am făcut, pe care i-am consumat, contează în narațiune în raport cu cunoștințele pe care ni le oferă.

Ne cunoaștem și ne recunoaștem în narațiune, care este în esență o retrasare a semnelor care ne-au marcat viața în cadrul construcției simțului și non-simțului care este dialogurile imaginației, contractate, cu istoria existenței. Prin urmare, rezumăm fapte ale faptelor narative, într-un complot de povești care ne spun1.

Suntem parțial naratori din nevoia de a ne spune, parțial pentru arta de a ne spune, parțial pentru a ascunde – camuflaj – ceea ce nu ne putem spune, parțial pentru a scăpa de cuvintele care nu greșesc în imaginația narativă, ci rămân doar în lucruri, tratate de ei ca umbrele lor.

1. James Hillman dă o fundație poetică minții care „ne spune că logica selectivă care operează în comploturile vieții noastre este logica mythos-ului, este mitologia”. Nu se adâncește în originea acestui „fundament”, dat de gene sau metafizic, provenit din inconștientul colectiv jungian sau din „facerea sufletului” la care omul ar fi dispus, sau mai degrabă predispus. Poate mai simplu putem spune ca oricând că „poveștile care vindecă” omul se schimbă pe măsură ce are grijă de propria sa istorie de fiecare dată când încearcă să o restructureze, conștient sau inconștient, într-o dimensiune estetică a cunoașterii. Ascultarea poetică a existenței o primim din povestea intim poetică pe care mama o țese cu noi, încă dinainte de naștere: suntem aruncați în mijlocul poeziei materne pe care, la rândul nostru, o înmugurăm și o aruncăm treptat. Poveștile sunt cadouri și contra-cadouri. Pe lângă textul lui Hillman, Le stories che cura. Freud Juna Adler, Cortina, Milano, 1984, vezi și Pissacroia M., Of possible psychoanalysis: Bion, Lacan, Matte Bianco, Boria, Roma, 1985, și în special textul de A. Gargani „Analytical philosophy and psychoanalysis”, p. . 138-155.

Pe de altă parte, suntem naratori pentru că sunt creatori de imagini, pentru că sunt frământători de tăceri și sunete, pentru că profităm cu

semne pe care le producem pe un fundal, pe un fundal, și deja această legătură, intriga, intriga, povestea. .

Suntem și povestitori pentru că integrăm simțurile și povestim lucrurile – chiar și cu un singur cuvânt sau cu numele lui – multele moduri de a ne prezenta percepției noastre senzoriale: în acest sens fiecare cuvânt ne spune lucrul, mai ales nouă ca o poveste. a experientelor.

Fiecare dintre noi călătorește spre poveștile de cuvinte care merg spre istoria noastră într-o narațiune complicată de întâlniri, fie că sunt ratate sau doar dorite, fantezite.

Poveștile noastre rezumă neașteptele noastre și tot ceea ce ne așteptăm: ele sunt tensiunea față de o narabilitate a experienței care uneori, sau uneori, sau intermitent, se opune sau se aliează cu tensiunea pentru ceea ce scapă narabilității, atrăgându-și propria - autonomă - rătăcire. acţiune din labilitatea naraţiunii.

Iar ceea ce scapă intrigii nu este înnodat, îndepărtându-se de povestea care ne atrage cel mai mult. Ceea ce scapă din privirea narativă a lumii și din narațiunea noastră intimă este ceea ce narațiunea încearcă să povestească: urmează o pluralitate de logici și simțuri pentru a forma o plasă din care să prindă ceea ce a fost îndepărtat din ea în timp ce rătăcește în marea existenței. .

Din acest motiv, narațiunea este mereu în călătorie, în continuă transformare, în căutarea acelei forme care ne poate spune în depărtare și în liniște care este singura ascultare profundă și posibilă a existenței noastre.

Nimic nu poate fi povestit care să nu fie situat măcar într-o oarecare apropiere de mine, nici măcar intimul: distanța este cea care creează narațiunea, alteritatea – celălalt decât mine este povestea mea – este ceea ce îmi spune.

Fiecare întâlnire ne spune despre cum ni se spune.

Moravia și Pasolini spun povestea lor diferită despre India, care vine în întâmpinarea lor pentru a-și putea spune povestea.

Călătoresc împreună spre India, aceeași India împărtășită într-o călătorie care va împărți India în două, dând viață a două cărți: Mirosul Indiei de Pier Paolo Pasolini (Guanda, 1990) și O idee de India de Alberto Moravia (Bompiani, 1994).

Mirosul din textul lui Pasolini este visualità, vorbește nărilor imaginilor. Dar de mai mult de trei ori imaginile sunt cele care trezesc impresii olfactive în cititor.

Ideea din textul Moraviei este religie și acțiune, cea din urmă provenind din prima; totul în India este resimțit de Moravia ca religie' „... India este o concepție despre viață” (p. 13). O concepție

conform căreia „tot ceea ce pare real nu este real și tot ceea ce nu pare real este real” (ibid.).

S-au spus și nu s-au spus multe despre comparația (uneori o împletire în complementaritatea și alteori divergența în neasemănarea celor doi oameni) a personalității-moduri de călătorie prin India ale celor doi scriitori iluștri. Textele sunt mărturie pentru ele însele.

În acest context de reflecție îl interesează mirosul și ideea călătoriei-narațiune; se referă la un element al titlului dat unei experienţe-cunoaştere-scriere.

Scrisul este un spațiu de timp al gestului meu care îmi scrie. Narațiunea este experiența timpului propriu în spațiul propriu al vieții: acesta este locul de a face istorie a existenței, acesta este un mod de a ne reprezenta, de a ne pronunța în teatrul vieții dincolo de tăcut, deși trecând din tăcere. si revenind la aceasta. Iar narațiunea este și un spațiu al vieții în timpul care îmi scrie povestea, este o modalitate de a ne prezenta, de a ne anunța ca semne-sensuri care pun semne-sensuri ale noastre în formă într-o devenire spațiu-timp transformatoare a existenței.

Cei doi scriitori își intitulează textul, unul cu aspect senzorial al călătoriei, celălalt cu aspect conceptual, adică al unei călătorii cognitive în dubla dimensiune a simțirii și înțelegerii. Intră în joc personalitatea celor doi scriitori celebri? Desigur, nu stilul compozițional literar individual joacă un rol în poveste - așa cum au observat și analizat mulți critici - ci Sinele narativ personal exprimat în propria sa dimensiune estetică de experiență-cunoaștere.

Este vorba despre a privi stilul compozițional ca o expresie a Sinelui narativ, ca un tip de scriere a Sinelui narativ.

Iar cele două gesturi scripturale - la o privire mai atentă - dau formă experienței indiene pornind de la întoarcerea călătoriei, în duplicitatea sensului acestei afirmații: de la întoarcerea fizică a călătoriei în India și de la întoarcerea pe care o face directă. experiența călătoriei a fost capabil de a. Fiecare persoană poate face două moduri elective de a asculta o experiență ascultându-se pe sine în experiență.

95

Idea în limba greacă înseamnă: aspect, aspect, formă; acest termen este un coradical de idein, traducabil ca a vedea.

Prin urmare, Pasolini modelează experiența călătoriei aproape într-un mod animal, mirosind lucruri; le surprinde și le transformă scriptural dintr-unul din simțurile care se constituie mai întâi: Apoi acționează (atât în sens filogenetic, cât și în sens prenatal și postnatal la specia umană). Un sens „slab”, în omul nesigur, subangajat.

Moravia ascultă experiența călătoriei cu simțul văzului (care, deși este cel mai recent dezvoltat, devine preeminent și dominant în percepția și examinarea realității). Un sens foarte folosit, suprainvestit în importanță și funcție.

Se pare că tradiția friulană sugerează o cunoaștere respirată, într-un act vital: o cunoaștere care anunță lucrul de cunoscut prin mirosul său. Ca atunci când, ajungând la mare, înainte de a o vedea, se anunță în aer devenind - pas cu pas - din ce în ce mai intens sărat. E ca și cum ai lăsa să se gândească la lucrul dinainte în forma lui, în esența lui parfumată: un aspect - acesta - plin de așteptare, pentru că lucrul este absent în dăruirea lui cu prezența deplină a imaginii. Se retrage puțin, este dezbrăcat de aparență totală, nu se lasă încă văzută: așteaptă ca înfățișarea sa să fie mai întâi imaginată în rostirea ei eterică doar cu o „substanță" a lui însuși, fără a se fundamenta definitiv și complet. A spune lucrurile astfel și a începe să le povestești de la distanță, este o atracție, ademenire, curiozitate față de cea mai completă cunoaștere a sinelui, mutând imaginația cunoscătorului dintr-o izolare (aproape pierdută față de identitatea deplină a localității) .). realitatea căreia îi aparţine) elementul său constitutiv, dezbrăcat de întregul lucru.

Pasolini scrie: „Am vrut să fiu singur, pentru că numai singur, rătăcit, mut, pe jos, pot recunoaște lucrurile" (p. 46).

Astfel cunoașterea și pornește cu cunoașterea dintr-un atribut jignitor, dintr-un detaliu (nici măcar o distribuție infidelă), dintr-o parte a întregului, dintr-un fragment narativ al întregii experiențe a lucrului, dintr-o figură minuțioasă aproape incalculabilă. , nu comparabil, respect la lucru. Și este o progresie destul de ambiguă, senzuală, misterioasă spre cunoaștere; o cedare în faţa corpului mirositor întâlnirea cu corpul particulelor care, trecând prin aer, îl solicită, tânjesc după el.

96

Ianus. Un corp care marșează către lucrul-realitate încă fără o formă definită, alături de o irealitate stimulatoare, intrigantă (curiozitatea mișcă dorința și aceasta mișcă curiozitatea).

Moravia a susținut în „Introducere" că concepția despre viață în India pare să permită realului să apară în ceea ce nu este și exact opusul său.

Mirosul de realitate care îl emană, care îl trimite în jur, care îl răspândește, este ceva real în raport cu realitatea la care se referă deși este - pe de altă parte - ireal, întrucât nu realizează realitatea integrală (care nu nu apar vizual). și de aceea pare să nu fie acolo).

Realitatea are gust de parcă ne face să știm despre ea însăși, de la distanță. Într-un spațiu-timp apropiat de sine se desfășoară și se împrăștie într-o narațiune parfumată, astfel încât cineva care o miroase se pierde în ea și începe să o cunoască. Începi să o cunoști intrând în jocul poveștii ei care rătăcește, rătăcește, în tăcere prin aer, lăsând scrisul ei aerian - semnele ei de avertizare - să ispitească atenția autocognitivă încă retrasă și să provoace imaginația să încerce o fărâmă. de figuratie (fara cel mai mic indiciu vizual). Și parcă lucrul cu mirosul ei cere cunoscătorului efortul unui indiciu de imagine, o primă idee fanteziată la distanță, îndepărtată de realitatea care rămâne totuși parțial ascunsă: ceea ce iese dintr-un fundal de

parfum, ceea ce ne invită la scufundă corpul cunoscător în esența impalpabilă pentru a fi cunoscut. Lucrurile, până la urmă, ne îmbrățișează în trupurile lor și ne cuprind.

Marcel Proust și-a văzut istoria trecută în aroma parfumată a madeleinei; biscuitul acela înmuiat în ceai îi povestea despre pasaje din trecut din viața lui; timpul reflectat în mirosul-aroma acelui desert flectat pe spate, oglinda un spațiu-timp al existenței care părea pierdut, pierdut, pierdut, suspendat, împrăștiat – cine știe unde și cum – în țesutul faptelor vieții. Gustând madeleine parfumată, a savurat citirea a ceea ce trăise în scrisul vremii. Și umbra acelei scrieri a fost umplută cu propriul Sine narativ.

Mirosul lucrurilor suspendate în aer este cheltuit – și se răspândește în tăcere – pentru a le anunța într-un spațiu apropiat și viitor al ființei lor, pentru ca mai întâi să fie respirat și oftat, precum copilul care respiră și consumă mirosul mamei. re-co-

știe și suspină prezența ei și se îndepărtează; scrie Gar-gani (1988, p. 91): „gândim şi rămânem suspendaţi între originea noastră şi sfârşitul nostru”.

După ce au terminat călătoria în India, Pasolini și Moravia, s-au întors în Occident, regândesc călătoria de la început la sfârșit, de la origine la sfârșit, cu o scriere „atârnată”, suspendată, pe un titlu, care are o oarecare greutate asupra narațiunii. .

În chimie, titlul este proporția unei substanțe date într-un compus (aliaj, amestec, soluție); în chimia narativă poate fi ceea ce susținem cu o anumită dovezi, cu o anumită intenție, cu o anumită scriere (care ar dori să sugereze identitatea a ceea ce este narat).

„De fiecare dată când gândim, ne suspendăm existența”, afirmă Gargani (ibidem, p. 45); ne facem existența să meargă pe panta gândului care se gândește la noi, oprindu-ne pe marginea tăcută a existenței noastre: acolo consumăm gândirea, gândindu-ne la ea. Pentru a gândi, trebuie să mergem până la capătul existenței, până la capătul cuvântului care este tăcerea: tăcerea care este originea, și posibilitatea, de a gândi naratându-ne pe noi înșine.

tăcerea asupra Indiei - sosind dincolo de sfârșit, care închide călătoria - deschide posibilitatea narațiunii ei, sfârșitul călătoriei începe să devină începutul scrisului-povestire a călătoriei.

Extremitatea, ca prag, este sfarsitul si inceputul, din acest motiv gandul trebuie sa ajunga acolo pentru a se gandi la sine, pentru ca chiar acolo in acea jonctiune care uneste prin disjungere exista posibilitatea gandirii: in incertitudinea intre ce se termina si ce incepe. ; într-un orizont de nedeterminare, de ambiguitate, putem numi lucrurile și numai într-un mod amânat și metaforic, mirosindu-le puțin mai puțin și puțin mai stângaci decât un animal să se îndrepte spre ele, să le recunoască și să formeze unul vag, aproximativ, ideea2. O idee care te va duce la plimbare

2. Francesco Corrao, în volumul Ce este cunoașterea (editat de Ceruti și Preta), evidențiază gândirea lui Hans Blumenberg, conform căreia metafora este legată de supraviețuirea omului: „Relația omului cu realitatea este indirectă, detaliată, amânată. , selectivă, incertă și mai presus de toate, metaforică. Cunoașterea nu este așadar căutarea sistematică a unui anumit adevăr, ci este mai degrabă o poveste sau o narațiune infinită care nu va duce niciodată la concluzii definitive” (Laterza, Bari, 1990, pp. 33-34). Aș adăuga că narațiunea este o formă de cunoaștere a cunoașterii, deoarece în narațiunea noastră despre modul în care este narată realitatea suntem capabili să dăm-

căile existenței noastre și care se vor apropia de noi de fiecare dată când o poveste din viața noastră o reîntâlnește într-o acțiune povestită.

da o formă întâlnirii noastre cu lumea. Și Corrao continuă: „Cunoaștere nu este o structură arhitecturală cu creștere spațială continuă, ci mai degrabă este o mișcare multidirecțională care evoluează într-un câmp de forțe generate și transformat de la sine, în care identitatea fiecărui punct sau părți este determinată de ea. . poziție în ansamblu și nu are sens decât în context”, ibid. Față de ceea ce am încercat să schițez, contextul devine textul (vorbire, scris, gesturi...) al narațiunii, care este simultan împrejurare și pretext: împrejurare pretextuală și pretext circumstanțial.

Partea a patra

„Frumusețea are întotdeauna același scris de mână”

10. Privirea și schimbarea: logica senzorială și logica conceptuală

„Umilința este în primul rând o sursă de atenție”

Simone Weil

„Fiecare gând coboară numai în senzații. Fiecare senzație se îndreaptă spre gândire'' Paul Valéry

În Codexul Arundcl (f. 263, 278 v.) Leonardo da Vinci notează o întrebare: „De ce ochiul vede mai multe anumite lucruri în vise decât cu imaginația în timp ce este treaz?”.

H von Helmholtz în Tratatul de optică fiziologică din 1866 surprinde o inferență inconștientă în anumite fenomene perceptive care „apare conștiinței ca o forță naturală străină, convingătoare”

Merleau-Ponty pune la îndoială coincidența dintre ceea ce privim și ceea ce ni se pare vizibil. În volumul La nature (Editions du Seuil, 1995, tr. it. La natura, Cortina, Milano, 1996), care adună prelegeri la Collège de France între '56 şi '60, el afirmă că „spaţiul perceptiv

este polimorf” (p. 156) și că „a vedea implică posibilitatea de a se vedea pe sine” (p. 397); tocmai mai departe spune: „... misterul vizibilului: vizibilul este un „gând” care este acolo” (p. 401) și puțin mai departe: „a vedea echivalează cu a gândi fără a gândi” (p. 401). 405)”.

Valéry (1988, p. 25) spune: „ceea ce gândesc împiedică ceea ce percep – și invers. Vă rugăm să verificați acest observabil. Nu poate fi observat. Văzut o dată, îl văd mereu.” Alții ne permit – auto-observarea și conștientizarea dificultății de a gândi prin percepere și a percepe prin gândire; de asemenea, este dificil să percep și să gândesc ceea ce mă face să percep (organul) și ce mă face să gândesc în timp ce percep sau gândesc. Și mai departe spune: „Este de remarcat că este nevoie de un fel de muncă pentru a redescoperi (și foarte imperfect la asta) condiția de a vedea ceea ce se vede - gol și

1. În „[AL OPPTEA DESEN] Corpul uman”, autorul plasează – în paragraful dedicat „Corpul libidinal” – câteva aspecte ale surprinderii imaginii ca proces de „încorporare” (pp. 395- 406).).

crud, când nu știi ce vezi, când nu îl traduci fără să ai timp să realizezi că îl traduci” (p 306); „Viziunea este o credință” (p. 437).

Groddeck susţinea că „actul vizual nu constă în a vedea ceea ce este vizibil, ci în egală măsură în a nu vedea ceea ce este vizibil”.

Freud clarifică modul în care a vedea este cunoaștere și aceasta este putere, evidențiind puterea de a vedea-cunoaștere a visului.

Rudolf Arnheim (1974, p. 23) indică vederea și auzul drept simțurile din care obținem cele mai multe informații și pe care le exploatăm cel mai mult în inteligență: „Deși simțurile mirosului și gustului, de exemplu, sunt foarte bogate în nuanțe, toate această bogăţie produce – cel puţin pentru mintea umană – doar o ordine extrem de primitivă. Prin urmare, vă puteți răsfăța cu mirosuri și gusturi, dar cu greu vă puteți gândi la ele. În viziune și auz, formele, culorile, mișcările, sunetele sunt susceptibile de o organizare precisă și foarte complexă în spațiu și timp. Prin urmare, aceste două simțuri sunt „media” prin excelență pentru exercitarea inteligenței”.

Aleksandr R. Luria (1977) evidențiază percepţia vizuală a acestui proces activ extrem de complex care afectează o constelație de zone ale creierului.

Vederea are un aspect fizic, unul fiziologic și unul psihologic, unde aceasta din urmă are o pondere notabilă în prelucrarea, transformarea și înțelegerea a ceea ce se vede: „Trebuie să ne imaginăm o lume exterioară, în care corpuri materiale, dotate cu mișcare și energie. Trebuie să ne gândim la această lume ca fiind întunecată; lipsit de lumină și culoare. Diferitele corpuri trebuie considerate ca nori de atomi care radiază energie, sub formă de unde (sau fotoni, nu contează pentru scopul nostru) de fiecare lungime de undă. Aceste unde sunt da considerate energie care se transferă de la un corp la altul, prin urmare nu sunt nici strălucitoare, nici colorate: toate sunt

întunecate. Cele din aceste unde care au o lungime de undă cuprinsă între 0,4 și 0,8 microni, în ciuda faptului că sunt lipsite de luminozitate și culoare (din moment ce nici nu s-ar ști ce semnificație să dea expresiei „undă luminoasă în sine” sau colorată în sine”), sunt capabile de a provoca anumite reacții pe retina ochilor pe care le întâlnesc în cele din urmă. Aceste reacții provoacă transmiterea impulsurilor nervoase

104

de la ochi la creier. În creier, sau organul senzorial central, are loc o procesare profundă și meticuloasă a acestor impulsuri; Aceasta este considerată intensitate, origine, complexitate și concluzionează că a fost creat un complex de fantome strălucitoare și colorate. Mai precizează că impulsurile nervoase care provin de la un singur element al retinei sunt definiți de trei parametri, dintre care unul este reprezentat ca luminozitate, unul ca ton de culoare și altul ca saturație. Sunt multe elemente retiniene afectate și multe transmisii simultane către organul central (în nervul optic au fost numărate 500.000 de fibre, capabile să transmită impulsuri în mod independent). Astfel, psihicul, pe baza tuturor celor trei seturi de impulsuri, construiește cât mai multe elemente, care în complexul lor constituie fantoma creatoare, înzestrată cu strălucire, ton de culoare și saturație în fiecare element. Din contopirea fantomelor obținute cu cei doi ochi, din efortul de acomodare, necesar aducerii la maxima claritate a diverselor părți ale figurilor astfel create cu aportul altor elemente fiziologice și mai ales psihologice, precum memoria și imaginația, psihicul reușește să măsoare și distanța la care se află sursa undelor față de ochi: și ca încheiere a acestei lucrări lungi, meticuloase, minunate, fantoma este plasată acolo unde a fost identificat locația sursei. Deci „eu” a creat aceste fantome și le-a așezat în jurul lui, el vede spațiul din jurul său populat cu figuri colorate strălucitoare. Iată procesul vederii în natura sa constitutivă inseparabilă între aspectele fizice, fiziologice și psihologice. Lumina și culoarea există numai în faza psihologică. Sunt entităţi exclusiv subiective”2.

Un fel de viziune inițială a valurilor și a întunericului care încetul cu încetul, ca un zori, capătă lumină și culoare.

Oriunde ne îndreptăm privirea care se uită la a vedea găsim complexitate și problematicitate, de parcă a privi, a vedea, a cunoaște cu simțul vederii ar fi o problemă complexă care reflectă complexitatea (mai ales când acest sens dorim să o privim în sensul că primește). și dă un ce la care este sensibil). Cu siguranță este, mai ales că recent ne-am uitat la viziune și am luat în considerare epistemologiile de mai sus în ceea ce privește observarea și cunoașterea a ceea ce este.

2. V. Ronchi, Istoria luminii, Laterza, Bari, 1983, p. 204-206.

105

Heinz von Foerster vorbește – metaforic – despre o „văzări cu mâinile” pentru a da imaginea modului în care copilul trebuie să prindă lucrurile, să le pună în gură, să le exploreze, să simtă, pentru a le cunoaște; în timp ce Maturana de „vezi cu picioarele”, pentru că „doar

când mergi lucrurile se schimbă”3, von Foerster amintind că există un punct – numit „disc” – în retina noastră în care nu există recepție de stimuli (exact punctul în care nervul optic se îndepărtează de globul ocular), evident cum nu suntem în general conștienți de caracterul incomplet al câmpului nostru vizual. O viziune, s-ar putea spune, găurită în care nu există viziune, în care lumea nu pătrunde; un punct oarbă, un întuneric care umbrește vederea peste tot: „Dacă am vrea să subliniem caracterul autologic al percepției vizuale sau a percepției în general, am putea spune că nu vedem, nu vedem!”4.

A nu vedea ceea ce nu se vede și a cunoaște acest aspect al văzului străpuns nu ne ajută să recunoaștem ceea ce lipsește în tot văzul: punctul orb rămâne oarb, lipsește, chiar și în viziunea câmpului epistemologic.

Trebuie să avem încredere în incompletitudinea, incertitudinea, aproximarea, golurile vizuale și cognitive cu care privim lumea și raționăm despre ea. Realitatea este că există zone invizibile, deoarece există un grad ridicat de invizibilitate și neconștientizare. Cunoașterea nu poate să nu fie afectată, să nu se ocupe de această realitate senzorială evidentă.

Avem nevoie de o schimbare de perspectivă care să fie conștientă de ceea ce luăm din realitate: este întotdeauna mai mult decât ceea ce vedem, găsim și facem un concept.

Spunem despre lumea pe care o simțim dar simte-ul nostru are o necompletitudine, așa că spunem necomplet, nu completăm niciodată cunoasterea privirii noastre asupra lumii.

Nu vedem suficient nici cu mâinile, nici cu picioarele, nici cu toată ființa. Vedem împreună două opuse: lumină și întuneric, imagini și umbre, prezență și absență.

3. A se vedea conceptul de inel senzoriomotor în contribuția lui H. von Foerster, „Cibernetică și epistemologie: istorie și perspective”, în Provocarea complexității, editată de G. Bocchi, M. Ceruti, op. cit., p. 112-140. Există și o audiere cu privirea, Shakespeare în Sonetul 23 exclamă: „O, învață să citești ce spune o iubire tăcută! A auzi cu ochii face parte din cea mai bună artă a iubirii.”

4. Bocchi G., Ceruti M. (ed.), op. cit., p. 124.

Nu vedem suficient și nu știm suficient: limita vizibilului-cognoscibilului nostru este pragul pentru o epistemologie a imperfecțiunii.

Schimbarea privirii asupra cunoașterii pentru a vedea imperfecțiunea cognoscibilului (pornind de la rezultatul percepției senzoriale) nu este un lucru banal, pentru că înseamnă a privi schimbarea realității în a fi percepută: nu vedem realul în toată ea. realitate; nu vedem că în a vedea există „forțe naturale străine” de a vedea în sine; nu vedem viziunea transformată a ceea ce percepem și cum îl percepem.

Metaforic poți spune că cu privirea surprind și mai puțin și mai mult din ceea ce privesc. Privirea presupune o scădere și o adăugare de cunoștințe, ceea ce duce la transformarea văzutului-cunoscut5.

Schimbarea privirii asupra cunoașterii cu conștientizarea imperfecțiunii cognoscibilului se traduce prin ideea-experiență a unei priviri care necesită mișcare continuă pentru a privi schimbarea.

Cunoașterea nu este o simplă trecere de la logica senzorială la cea conceptuală: ele nu numai că sunt diferite, ci reprezintă și o transformare a transformărilor care transformă percepția; fiecare dintre ele conține sau cântă de incognoscibil, de imperfecțiune; fiecare dintre ele se bazează pe unul dintre străluciri și adăugării cunoașterii, pentru a fi tradus în traducere reală6.

Poetul englez John Keats a folosit expresia „capacitate negativă” pentru a indica acea facultate a oamenilor de a trăi acceptând incertitudini, mistere, îndoieli; o capacitate pozitivă de a coexista în mod conștient cu cunoașterea imperfecțiunii, a umbrei, care ajută la scuturarea insistenței - uneori obsesivitatea - a cheii

5.   Vezi în Caietele de cultură psihanalitică La ginestra tema văzului împărțită în nouă teme, în volum: Aa.Vv., Ochiul și privirea, Îngerii, Milano. 1995.

6.   Despre unele aspecte complexe ale vederii, ale relaţiei dintre percepţie şi artă şi artă şi creier, vezi: Maffei L„ Fiorentini A., Art and brain, Zanichelli, Bologna, 1995; de asemenea, este util să aprofundăm relația dintre a vedea și a gândi în textul de Kanizsa G" Seeing and thinking, il Mulino, Bologna, 1991 și aspectele evidențiate de Arnheim asupra gândirii vizuale: Arnheim R" // pensiero visual, Einaudi , Torino. 1974.

puterea rațiunii, care trebuie trasă cu orice preț; este o putere: „Este puterea de a îndura așteptarea”7.

Poate că cei care sunt mai obișnuiți să privească cu o schimbare sensibilă a privirii găurile negre și întunecate ale realității - interioare și exterioare - precum poetul sau cel care știe să asculte logica artei și prin practicarea lor în viață a a fost capabil și capabil să dea formă unei personalități capabile să tolereze maximum de diversitate, de dezordine, de transgresiune pentru a raționaliza totul, știe să interiorizeze această capacitate, să o facă proprie, să o facă un stil de gândire pozitiv, proactiv, constructiv si existenta.

În acest sens, Resnik scrie: „Capacitatea negativă este poate un atribut, un dar care constă într-o anumită capacitate intuitivă de a păstra dezordinea sau simțul aparent ilogic al evenimentelor, fără a se supăra prea mult și poate chiar a găsi o anumită plăcere aventuroasă” 8 .

7.   Interesant este comentariul introductiv al Nadiei Fusini (și cel final al lui Antonio Prete) asupra conceptului de „capacitate negativă” exprimat de Keats, op. cit.

8.   S. Resnik, Despre fantastic. Între imaginar și oniric, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, p. 243.

11. Gândește ca nevoie și gândește ca dorință

„... intriga și imaginația sonoră a persoanei vorbesc o altă limbă”

Christopher Bollas

A compune înseamnă a gândi și a gândi înseamnă a compune. Privirea este și un tip de compoziție, nu doar în sens metaforic, ci și în cel al ansamblului de operațiuni-adaptări-restructurari pe care îl presupune privirea.

Există o trecere substanțială între nevoia de a gândi (abstras, conceptualiza, elabora, aminti) - precum și de a privi (a cunoaște pentru a acționa) - și plăcerea de a gândi. Sunt două experiențe care diferă considerabil și care dau rezultate comportamentale la fel de diferite.

The searcha the aesthetic dimensions of the gândirii și to prețului este, de asemenea, cercetarea în acest pasaj, în această schimbare a modules of the gândir.

Acest pasaj particular este o mișcare care mișcă întregul sine, implicând nu o parte din sine (doar cea a intelectului) sau separat unul sau mai multe procese și comportamente (cognitive, lingvistice, motorii, emoționale etc.), ci întregul Sine. .

Intenționez să mă refer la această experiență dublă diferită a gândirii, cu două reflecții: prima referitoare la plăcerea de a gândi pe care mama o oferă copilului într-o întâlnire estetică, a doua referitoare la ceea ce ar putea fi numit cunoașterea uitării, ca o modalitate de a accesa un mod de a privi și a gândi realitatea prin acceptarea de a nu simți nevoia unor cadre de referință prestabilite (teorii, fapte deja cunoscute, prejudecăți etc.).

Întâlnirea estetică

În a doua publicație a lui Friedrich von Hardenberg, cunoscut sub numele de Novalis, intitulată Polline (Bluthensstaubf, printre primele gânduri - al XIX-lea - este exprimată următoarea considerație: „Sediul sufletului se află în punctul în care lumea interioară și cea externă atingerea lumii Când se întrepătrund, sufletul se găsește în fiecare punct de întrepătrundere”2.

O posibilă traducere a acestei idei filozofice în termenii psihologiei moderne duce la gândirea la creștere, la evoluția continuă a persoanei, determinată de întâlnirea realității interne cu realitatea externă. O întâlnire creativă pentru că este transformatoare a unuia față de

celălalt și invers, într-o întrepătrundere care poate fi definită ca o acțiune modificatoare (circuitatoare) a ambelor realități.

Progresul continuu al individului este afectat de această acțiune, de această întâlnire modulantă, de această acțiune creatoare determinată de intrarea celor două lumi una în alta, ca două materiale care nu se amestecă, ci se combină, dând localitate unei a treia realitati, diferită, personal și personalizat, exclusiv pentru indivizii care experimentează propriile lor întâlniri interpenetrante. Ar fi așadar o împletire care dă formă unei fuziuni intime.

În istoria fiecăruia dintre noi, prima fuziune intimă este cea dintre mamă și copil, mai întâi într-o „materie maternă”1 care ține, conține fizic, copilul în faza prenatală; deci intr-un 'mediu matern' care il tine, il sustine, il contine psihologic, in faza postnatala. Aceste două perioade-experiențe se caracterizează printr-o funcție specifică și esențială a mamei: cea de hrănire, care începe cu un schimb de amestecare, cu o decantare, unire, topire a substanțelor „materiei mamei” cu substanțele „materiei infantile”. '. Este o adevărată întrepătrundere biologică și emoțională.

Originea vieții a luat naștere din întâlnirea a doi oameni: părinții. Își găsește esența de a se face 1 2 în întrepătrunderea reciprocă

1. Novalis, Polen. SE, Milano, 1989. Prima publicație a fost poezia Laments of a adolescent (Klagen eines Junglings) apărută în 1971, când autorul avea 19 ani. Șapte ani mai târziu („Athenaeum” - mai 1978), fragmentele din Polline au fost publicate grație interesului poetului Friederich Schegel.

2. Ibid., p. 15.

și devenirea copilului pe care îl creează. Un fel de destin de a crea o viață legată de întâlnirea dintre interiorul și exteriorul cuplului: în trupuri, în sentiment, în dorință, în afecțiuni, în intenționalitate, în plăcere, în trăire și întâlnire-unire cu satisfacția, frumusețea, într-o dimensiune estetică de întrepătrundere.

Crearea vieții capătă astfel trei caracteristici esențiale: întâlnirea întreprinzătoare între realități diferite (tată și mamă); dezvoltarea acestei întâlniri de diversitate (nașterea copilului) - care este materială - ținută împreună prin legături-experiențe bio-psiho-sociale (corpul hrănitor al mamei, familia, afecțiunile și emoțiile care însoțesc atât „ actul creator și sensul său, atât cel mic în timpul dezvoltării sale); punerea în formă a unei „a treia realitati”, care este o realitate înaltă ce cuprinde procesul întâlnirii și deznodământul, atât plin de așteptări, cât și de neașteptat, de intenții și probabilități, de diversitate și anxietate.

Un alt moment-eveniment fuzional important este cel al atașamentului față de sânul matern, în care cuplul mamă/bebeluș trăiește descoperirea, reîntâlnirea, o reuniune întrepătrunzătoare, hrănitoare. O întâlnire în care copilul realizează, ca să spunem în termeni bionici, „preconcepția” a sânului, satisfacând o așteptare înnăscută:

ceva ce aștepta să fie recunoscut, ceva spre care tindea, așteptând să vină spre el3.

Din această perspectivă, lumea (lumea externă-mamă) vine în întâmpinarea copilului și a lumii interioare care îi însoțește. Ea merge spre el oferindu-i mamelonul; oferirea de atenție și îngrijire; mângâindu-l, legănându-l și ținându-l fizic; punând

3. Și este, de asemenea, o experiență temporală a sinelui, prima formă-experiență-sentiment de identitate. Tocmai în dimensiunea ritmului (ritmul somn-veghe, ritmul alăptării, ritmul întâlnirilor-oglinzi în chipul mamei, ritmurile emoțiilor-senzații corporale de reținere etc.) identitatea este structurată ca o senzație-conștiință de continuitate. timp și relație spațială, pornind de la celul gurii-mamelon. León și Rebeca Grinberg afirmă că „alternanța prezenței sânului (ale cărui apariții și dispariții nu coincid exact cu dorințele bebelușului, satisfăcând fantezia atotputernică a unei surse necondiționate și inepuizabile), începe să stabilească un principiu de discriminare între un subiect care dorește și un obiect care satisface sau frustrează” și că „ritmul aparițiilor și disparițiilor sânului, care condiționează cicluri de satisfacție și nevoie, împreună cu ciclurile somn-veghe, contribuie la dezvoltarea experienței timpului”. Identitate și schimbare (1975), Armando, Roma, 1976, p. 63.

Ili

simți-gândi-acționează; compensarea deficiențelor sale; devenind a

10 auxiliar care îi permite să facă față dificultăților4.

În acest mod firesc, spontan al mamei de a da o formă plăcută, estetică, experienței nou-născutului (prost echipat pentru a face față lumii, dependent, neautonom) se poate urmări dimensiunea originală, primară, estetică a experiență, ca plăcerea de a gândi prin a fi gândit. O dimensiune duală, relațională, impregnată de senzorialitate-senzualitate-emoționalitate, construită cu o interacțiune trup-corp, modulată pe a fi împreună ca un mediator real și afectuos, cuvinte dragi înțelese:

11 mamelon, ritmul sonor al vocii cu care mama vorbește sau fredonează, spațiul-corp al mamei care îmbrățișează și cântă copilul...

În acest tip de dimensiune funcția mamei este de a compune, armoniza, experiența fragmentată și neintegrată a copilului. Acest lucru este echivalent cu a da un sens formei sentimentelor copilului. Se poate spune astfel că mama este acel intermediar, acea prezență semnificativă, care structurează un sens în și al sentimentelor copilului, care împărtășește fiecare experiență cu care el însuși intră în lume, pentru cel mic: mama se face accesibilă experiența și plăcerea-emoția de a fi gândit.

Mama îl însoțește pe micuț pe măsură ce acesta iese în lume (folosind mai ales felul lui ludic-estetic), mângâindu-l în fața a ceea ce îl poate îngrozi, îl face să sufere, îl face să se simtă amenințat până la sentimentul de distrugere. . Ea are grijă ca copilul să nu se simtă singur, va învia.

Foamea, setea, frigul, căldura, un zgomot puternic și brusc, o lumină violentă sau o experiență puternică care poate deranja copilul speriindu-l și aruncându-l într-o stare de teroare, par a fi experiențe care sunt aproape de nedepășit dacă mama a făcut-o. nu interveni, oferindu-i acel ajutor necesar copilului pentru a-si recapata seninatatea, increderea, sentimentul de liniste si bunastare.

Mama liniștește copilul asigurându-se că ceea ce trăiește negativ, cu disconfort, este pus într-o formă estetică, pozitivă – plină de solidaritate.

4. Despre ajutorul matern în nașterea gândirii, vezi, pe lângă contribuția lui Manuel Pérez-Sànchez în textul Psihologie și personalitate (editat de LM Lorenzetti, Angeli, Milano, 1995, pp. 77-94), și volumul său: Primii pași în dezvoltarea emoțională (1981), Boria, Roma, 1982.

deformați de experiența pe care mama o transformă în forme frumoase pentru micuțul ei (creând o formă de experiențe suficient de bună, plăcută, acceptabilă, „digerabilă” și „asimilabilă”) sunt puse în forme estetice care permit o acceptare a experiențelor care altfel ar fi împiedică luarea în contact cu obiectele, care sunt realizate în exterior, în urma cărora realitățile interne pot fi evitate.

O mare parte din primele etape ale vieții copilului sunt obținute de mamă prin aspectele extraverbale ale comunicării și componentele non-verbale ale limbajului și ale întregii conduite non-verbale, precum: sunet, ritm, posturi, mișcare, spațiu, tensiune musculară. , expresia facială și așa mai departe.

Din ceea ce se poate descrie, conceptul de dimensiune estetică experienței și vrea să fie un concept non-abstract, nici să se refere la cel tradițional al analizei frumosului în arte sau al esteticii filosofice, ci este un concept operațional. dedusă și repropusă de către în fenomenologia acțiunii umane, începând chiar de la prima dezvoltare a persoanei, în experiența relației mamă-copil. Este, așadar, o dimensiune a existenței, a simțirii și a facerii: o dimensiune potențială a eului, care se transformă în primul rând în posibilitățile estetice pe care i le oferă viața.

Cunoașterea uitării

În lucrarea Inima secretă a ceasului Elias Canetti scria: „De unde uită tot ce știe mult mai mult”5. Acest gând vizează ideea că uitarea ajută la înțelegere. Dar ce și de ce să uităm?

Pentru a privi lumea „fără tipare” – fără să vrem să vedem ceea ce suntem obișnuiți să vedem – trebuie să uităm, să suspendăm judecățile, intențiile prestabilite, trebuie să renunțăm la securitatea „deja văzut”, a cunoscutului.

Pentru a ști mai multe despre ceea ce viața de zi cu zi ne cere să știm, trebuie să avem acces la non-rutină, la „nevăzut”, la

5. E. Canetti, Inima secretă a ceasului, Adelphi, Milano, 1987, p. 71.

extraordinar: adică accesarea acelui inaccesibil care se ascunde în spatele obișnuitului: în acele scene întunecate în care ochiul vede doar umbre unde urechea aude sunete surde, confuze; unde corpul se mișcă cu stângăcie și teamă de a lovi obstacole; unde cuvântul are ecouri ciudate; unde sufletul tremura nesigur; acolo unde gândirea, neprinzând forme și conținuturi precise, se rupe și se recompune continuu; unde dorința se insinuează în spații nedefinite și întunecate. În locul cel mai neglijat, căruia nu dăm atenție și nici nu ne interesează să-l explorăm, se întâmplă extraordinarul lucrurilor și al nostru înșine.

A ști mai mult înseamnă a merge mai departe, a depăși acel cognoscibil al aparențelor, care nu apare imediat în experiență, decât atunci când piere sub greutatea obiceiului de a cunoaște.

Pentru a ști mai multe trebuie să ușurăm cunoștințele de greutatea a ceea ce se știe: este necesar să uităm, să ne pierdem memoria și să ne pierdem în ceea ce se întâmplă astfel încât să cadă brusc peste noi, zguduindu-ne: lovindu-ne corpul, trezindu-l cu un rană, astfel încât să se deschidă către realitatea care vine în mod neașteptat către el. Trebuie să recunoaștem lucrurile, să le recunoaștem, să le reînvățăm: să ne luăm înapoi prin contactul unui emoțional trup la corp, surprins și atrași de această relație senzuală.

Nu te aștepta, așteaptă-te singur; prindeți ceea ce este trecut cu vederea, ignorați ceea ce a fost înțeles; concentrați-vă în timp ce vă distrageți atenția, distrageți-vă atenția în timp ce vă concentrați; observați inexact; nu specificați ce s-a observat; îndoiește de cunoscut, cunoaște îndoiala; a nu se apuca de lucruri, a se lăsa cuprins de lucruri și așa mai departe, urmat de ieșirea din acele cărări care limitează experiența realității, granița cognoscibilului dincolo de întrebări, surprinzător, transgresiv, paradoxal, neobișnuit.

Obiceiul – paradoxal – ne ia și cere ascultare; el nu ne pune la îndoială și nu se pune la îndoială: el cere consimțământ și consimțământ. În schimb, ne dă mereu același sens, liniștitor în repetarea sa, ca acelui ceasului. Dar inima secretă a ceasului nu bate cu ticăitul ritmic identic al roților dințate care mișcă mâinile: bătaia ei este ascunsă și misterioasă și măsoară acel timp de experiență pe care nici un angrenaj perfect nu îl măsoară, pentru că este incomensurabil, făcut peste măsură. toate cunoștințele bazate pe repetarea exactă a repetiției sale exacte.

12. Sentire și transformare: peisaj și narațiune

„Orice tip de viață intelectuală începe... cu senzații și se întoarce la ele”

Ernst Mach

„Înainte de a fi o viziune conștientă, fiecare peisaj este o viziune de vis. Doar peisajele deja văzute în vise pot fi observate cu pasiune estetică”

Gaston Bachelard

Există o gândire a lui Merleau-Ponty (1996, p. 399) care introduce câteva concepte inerente relației dintre „senzorialitate/transformare” și „peisaj al vieții/auto-nararea”: „Există... o indiviziune a mea. trup, între corpul meu și lume, între corpul meu și alte corpuri, și între alte corpuri... Indiviziune între corpul meu și alte corpuri: între cavitățile sale, reliefurile sale și cele ale celorlalte corpuri, și ale acestora din urmă între ele ”.

Mergând într-un mediu splendid din sudul Italiei din motive profesionale, i-am cunoscut – în urmă cu doisprezece ani – pe doi dintre cei mai cunoscuți pionieri ai studiului ecografic al vieții fetale: Achille Lanniruberto și Ernesto Tajani.

Cercetările lor erau cunoscute în unele scrieri (și în unele lucrări ale lui Milani Comparetti, inspirate de noile achiziții ale fetologiei și neonatalologiei), dar figurile lor, persoana lor, întâlnirea lor directă și noile cunoașteri cu care mi-au fost participanţii au adus plăcere. plăcerea acelei călătorii.

Am ascultat, parcă încântat, niște „povești” de povești pentru copii într-un peisaj de viață extraordinar, cel al pântecelui mamei: o lume rotundă foarte vie în care s-au întâmplat lucruri uluitoare.

Imediat s-a format din nou în mine – formulată deja în anii precedenți – a unei psihologii a mediului de viață, ca o experiență unică și irepetabilă pentru fiecare cuplu și mama lor ca mod de a asculta psihologic începutul vieții de la locul lui. pântecele matern către locurile ulterioare ale lumii-I cu care ne confruntăm fiecare dintre noi.

Peisaje-locuri pe care doar o psihologie specifică și anume le poate privi într-un mod nou, sensibil, atent, precum cel al unei psihologii a mediului de viață. Adică al unei psihologii care devine un mediu de ascultare vitală a locurilor de existență, înțelese ca locuri de a se contura în formele-semn în care lumea se desenează și ne marchează și în care fiecare dintre noi le reproiectează în scriere personală existențială, așa cum le-a putut întâlni, așa cum erau dispuse față de el, în „partea în care au fost prinși” și cu care au fost turnați în noi.

Lumea originară este trăită de copil într-o multitudine de semne-forme care îl informează despre mediul în care trăiește: sunete, mișcări, spații, ritmuri, forme... un peisaj biopsihic multiform care este prima modalitate de testare a peisajului. 1' existenţa în senzaţii senzaţionale ale vieţii. Testare si „gustare”, pentru ca bebelusul din uterul matern inghite lichidul amniotic, asa vom spune – metaforic –

savurand intern mediul in care traieste , deja prezent la doar 12 ani de viata intrauterina)1.

Senzaționalul a fost prezent în multe descrieri ale experiențelor de viață prenatală pe care mi le-a oferit prietenul meu Tajani – cu o simplitate extremă, cu detalii deosebite și cu mare generozitate – căruia îi sunt în continuare infinit recunoscător.

Tajani are o bogatie remarcabila de experienta, care ii comunica pasiunea si dragostea si grija sa fascinanta. Ascultarea cercetărilor sale științifice, reflecția sa asupra observării faptelor, aportul său bogat de gândire, este un pic ca și cum ai asculta o poveste minunată, narațiunea convingătoare - aproape un basm - a începutului vieții. Își dă cunoștințele cu modestie și, în același timp, cu admirație pentru ceea ce se întâmplă.

1. Printre alte știri foarte interesante - de la prietenul meu Tajani - despre cercetări științifice foarte recente desfășurate în America, mi-a raportat experiențe (din câte știu deja), care au fost confirmate în mod repetat, ale nou-născutului trăind senzații gustative. Printre aceste confirmări experimentale se numără cele ale specificității gustului fiecărui lichid amniotic diferit - care are propria sa aromă - și ale recunoașterii de către nou-născut a lichidului amniotic al mamei (sugerez ideea că avem un „palat afectiv”) . Se știe de ceva vreme că prin injectarea de glucoză în lichidul amniotic, fătul înghite cu aviditate. Noi cercetări au reușit să arate - prin imagini cu ultrasunete - modificarea expresiei faciale (care se „ridă”) a bebelușului în cazul gustului de substanțe cu gust amar adăugate lichidului amniotic.

Cunoașterea este uimire nesfârșită.

Cu uimire totală am fost cufundat deasupra părului ascultând poveștile incredibile ale acestor copii nenăscuți.

Una dintre aceste povești spunea despre un bebeluș – între a patra și a cincea lună de viață – care „a locuit într-un peisaj în formă de para” din cauza unei mici malformații la baza sacului care conține lichidul amniotic. Protuberanța care ieșea puțin în lumea lui de jos avea aspectul unui deal pe care se ocupa să urce, lăsându-se să alunece, epuizat, pe partea opusă.

Cum să nu te gândești la un joc și chiar la unul plăcut!? Cum să nu ne gândim la un peisaj stimulant găsit întâmplător care să ducă la descoperirea a ceea ce se află în spatele acelei forme de orizont!? Cum să nu ne gândim la o abilitate motrică activată, influențată, conectată cu acea practică, cu acel fel de cățărare și alunecare!? Cum să nu te gândești la un peisaj provocator, dar distractiv!?

Experiența senzorială a „peisajului în formă de para” s-a transformat într-un mod de viață, într-o serie de comportamente ale copilului, într-o plăcere de a frecventa acel pasaj-peisaj, încercând panta pe ambele părți: cățărare și alunecare.

Țara de viață a acestui nenăscut al nostru a fost trăită milimetru cu milimetru într-o experiență plăcută de călătorie, deși a necesitat un efort motor considerabil; angajamentul față de mișcare care în cele din urmă se dovedește a fi împlinitoare, îmbucurătoare, amuzantă. A fost „țara distractivă”!

În imaginile ecografice, copilul, după efortul de a trece peste obstacol, a arătat o expresie facială și corporală relaxată, parcă într-o situație de satisfacție motrică care oferă un abandon fizic plăcut.

O altă poveste povestită despre un copil care trăia o stază motorie în evoluția sa, aparent asociată cu (și, deci, probabil cauzată de) o stare depresivă a mamei, de parcă suferința pe care o suferea mama s-ar fi transformat într-un peisajul deprimant. interiorul vieții copilului.

Ajutorul psihologic acordat mamei, care i-a permis să-și schimbe condițiile psihologice, a avut și efecte pozitive asupra copilului ei. Sarcina a fost continuată până la un stadiu care să-i permită copilului să supraviețuiască. Odată ce s-a născut (cu mult înainte de sfârșitul gestației), mediul de viață era bine

117

În schimbare progresivă: mama și-a revenit încetul cu încetul dintr-o situație descurajantă, foarte descurajantă, iar copilul în doar câteva luni a reușit să-și revină excelent din retardul psihomotoriu2.

Poveștile cu siguranță nu se termină aici. Dar deja din aceste două povești, din aceste două peisaje-pasaje de viață, putem înțelege cât de mult îl influențează mediul extern pe cel intern, cât de mult nu trebuie trecute cu vederea circumstanțele biopsihice pre și postnatale, ci mai degrabă considerate într-un mod esențial. cale.

Cu toate acestea, ceea ce este cel mai interesant în a reflecta asupra conceptului de mediu biopsihic original al vieții - și pe care personal l-am observat și verificat în lunga mea experiență clinică și de terapie prin artă - este ideea unei intrigi existențiale narative a sinelui care începe să se construiască din ceea ce s-ar putea numi circumstanțe peisagistice ale existenței, cu referire specifică la primul mediu de viață intrauterin și ulterior mediul de dezvoltare al copilului.

Din punct de vedere al peisajului spațial-motor-sonic-ritmic am scris deja multe încă din anii 1980 și am văzut multe confirmări ale unora dintre acele ipoteze, atât date obținute din experimentele mele, cât și experimente care au venit de la alți savanți, conform importanţei acelei prime perioade de viaţă în psihismul persoanei şi în construcţia personalităţii3.

2. Șederea în pântecele mamei până la sfârșitul sarcinii ar putea avea un impact marcat asupra bebelușului, care părea afectat de depresia mamei, agravând eventualele rezultate ale unui stop în dezvoltarea motrică.

3. M-am ocupat de aceste subiecte, în special în cercetări, experimente și experiențe muzical-terapeutice. Pentru a vedea anumite temeri și probleme din zona locală, puteți consulta resursele noastre: Lorenzetti LM (ed.), Autism, infantile psychosis and music, PCC, Assisi, 1983; Lorenzetti LM (ed.), Nevroze infantile și muzică, PCC, Assisi, 1985; Lorenzetti LM (ed.), Muzioterapia și structuri socio-sanitare locale, Educație și școală, Ancona, 1987; Lorenzetti LM (ed.), Sun and communication, Unicopli, Milano, 1987; Lorenzetti LM (ed.), Sunete, tăcere, comunicare vitală, op. cit.', Lorenzetti LM (ed.), Locuri și forme de terapie prin muzică, Unicopli, Milano, 1991; și în plus: Lorenzetti LM, „Sunetul în unitatea minte-corp: funcții psiho-preventive în domeniul motor și în retardul mental”, Quaderni di musica aplicată, nr. 8, PCC, Assisi, 1985, p. 45-76. Vezi și lucrarea lui S. Resnik, S. Missini, B. De Fontana, „Teritoriul sonor și autismul”, pp. 171-190, în Caietele de psihoterapie a copilului, nr. 5, Senzorialitatea și gândirea, Boria, Roma, 1993, și celelalte contribuții referitoare la problema relației dintre: senzorialitate și gândire.

noastre de viață ne cuprind și le transformăm în conținuturi de viață: ne-au ținut în viață și le păstrăm în viața noastră, ne-au vitalizat și le facem vitale pentru existență.

Ne povestim în peisajele vieții care ne-au spus viața cel mai mult.

Peisajul deluros al primului copil menționat mai sus i-a însuflețit creșterea. Peisajul deprimat al celui de-al doilea copil i-a aplatizat, aproape oprit, dezvoltarea. Peisajul-mediu resimțit de amândoi încă nenăscuți a fost transformat în forme mai mult sau mai puțin vii de experiență. Ei au devenit conținut din experiența (motrică) la începutul vieții.

Fiecare experiență a mediului de viață influențează modul personal de a se percepe și de a se percepe.

Copilul din una dintre temele din Sper că mă înțeleg4 ajunge să se simtă nepoliticos, într-un mediu la fel de nepoliticos-casă-viață-oameni-situații-exterior trăiește acolo la fel de mult ca și interiorul nostru.

Peisajul trăiește în noi, ne atestă prin a fi în noi, în experiența noastră corporală și în gândurile noastre cap. Peisajul gândurilor noastre este trecerea continuă în peisajul existenței care prinde contur, formă, realitate în jurul nostru, în peisajul care ne expune evenimentele. Această expunere ne expune la viață, care – și noi – narează.

Ceea ce se face cu peisajul fără a fi povestibil devine capacitatea de a exista, capacitatea de a se descrie, scriindu-ne în înlăturarea acțiunii peisajului (la acțiunile care se află sub influența peisajului-experiență): capacitatea de a ne discerne peisajul interior de peisajul extern, chiar dacă unul este continuarea celuilalt, acțiunea continuă a unuia asupra celuilalt.

Suntem peisajul peisajelor noastre reale și imaginare; rezumă narațiunea lor timp de trei generații de la țară la țară. Sinele nostru narativ era pe aceste teritorii arcane, ascultând vocea și tăcerile rostite ale vieții.

Fiecare peisaj al vieții este o porțiune a existenței, o tăietură, o privire asupra noastră în spațiu-timp care are o valoare estetică, artistică, are un adjectiv care se referă la calitate și afectivitate. Fiecare dintre ei ne mărturisește, oferind un text pentru a ne cunoaște; sunt locuri din care mergem, cărora le dăm semnificații narațiunii noastre.

4. D'Orta M. (ed.), Sper să mă înțeleg, Mondadori, Milano, 1994, p. 43-44.

119

În final ne confundăm cu peisajul într-o relație ambiguă între figură și fundal; într-o relație ciudată care ne face să ieșim în evidență acum ca o figură în peisaj și acum să ne aplatizem pe fundal, devenind în întregime peisaj: ca în acel joc de copil care ne face să dispărem și să reaparăm în spatele a ceva, pentru bucuria de a fi regăsiți, a râde de angoasa de a nu fi, de a nu fi recunoscut, de a nu fi așteptat; a experimenta surpriza de a apărea pe chipul altuia.

Aparăm dintr-o dată pe un fundal al vieții, dând mare viață acelui fundal.

Peisajul vieții, de la început, ca o mamă, ne așteaptă, ne simte, ne plasează, ne spune povestea noastră, ne transformă în istorie, ca să o putem spune – chiar și fără cuvinte – în povestea poveștii noastre, în poezia ne cântă:

Cred în pământul meu de lumină limpede, scăldat în nesfârșitul ei înstelat

Cred în dealurile mele de mătură parfumată Cred în văile mele ierboase care se întind până la mare Cred în albastrul strălucitor al valurilor mele care te fac să tremurați la privire Cred în acest golf al meu sărat care m-a îmbrățișat cândva fără amintire. cred în pământul meu la care și eu am renunțat cred

120

în această inimă exilată care cu fiecare întoarcere aici pe sunetul rotund și lucid al țărmului meu bate în disperare cred

in tot ce am gresit

Încetul cu încetul devenim peisajul nostru exterior, care este o dimensiune plină de viață: lumea exterioară care ne privește și pe care o privim cu o privire reciprocă într-o oglindire care ajunge să fie o oglindire a sensibilității identitare pentru forme, culori. , sunete, spații, ... și pentru schimbarea lor.

În sensul actual, psihologia vieții peisajului și psihologia ecologică, credem că facem parte din sistemul peisajului și suntem afectați de fiecare transformare a acestuia. ceea ce din peisaj ia o altă formă ne conduce la potențiale transformatoare, la alte posibilități de a ne pune în forme mai înalte decât cele realizate în (anterior) peisaj-sistem de viață.

Cred că mulți dintre noi am trăit experiența schimbării progresive a peisajului orașelor noastre natale și că mulți simt un fel de nostalgie5 * * * * pentru anumite locuri deosebit de dragi și dragi care au devenit astăzi de nerecunoscut.

5. Pe tema nostalgiei ca dimensiune psihică a vieții, ca locuri psihologice

chici, ca stări ale memoriei, vezi volumul: Nostalgia, editat de Sisto Vecchio, Lubrina, Bergamo 1989, în special contribuțiile lui P. Masciangelo, AA

Semi, E. Funari, S. Vecchio, G. Carloni. Mai multe contribuții evidențiază aspecte, referințe, concepte care pot fi legate de termenul italian [nostalgial și derivarea acestuia din

greacă, precum și examinarea unor legături dintre casă și durere, casă și boală, durere și

distanța față de patrie, conținută în expresiile lingvistice ale altor limbi înainte de introducerea cuvântului: nostalgie. Reluând concluziile lui Masciange-

Iată, iată un rezumat al textului relatat într-un interviu – în 1988 – în care Federico Fellini afirma că „cel care trebuie să exprime prin poezie, literatură, muzică, pictură și totodată cinema, o interpretare mai complexă, mai bogată în viața, nostalgia face parte dintr-o atmosferă de care nu se poate face fără...” și încheie alte gânduri despre această trăire-sentiment spunând că cel care creează „traiește mereu între nostalgie și presentiment”; în acest spațiu – pe care regizorul îl definește drept „impalpabil” – „are loc acea operațiune magică, acea minune numită artă...” (p. 29).

La fel, cred că este greu – uneori chiar grețos – să trăim în orașele noastre iubite murdare de spray-uri, mâzgălite aproape peste tot, chiar și pe trunchiurile copacilor.

Ne pare rău de peisajul (mai ales cel mai drag nouă) care este desfigurat, supraconstruit, asfaltat, ruinat, nerespectat, pentru că ne aparține și pagubele pe care le suferă, tot ceea ce ține de negativ, ne dă durere.

Într-un fel, materia-peisajul natal este materia noastră nativă: ne naștem din aceeași materie maternă care devine și - transformator - peisajul vieții intrauterine; Bachelard (1992, p. 19) afirmă că „țara natală este mai mult o chestiune decât o extindere” și că „în carne, în organe, se nasc imaginile materiale primare” (ibid.):

pentru Dumnezeu să nu-l omori, tot orașul meu a rămas doar cu o fărâmă, pentru ca amintirea mea de-a lungul timpului să rămână măcar în aceea - într-un felinar ruginit și strâmb - într-un pin negru aproape mort - don nu-mi face rău să îngropam totul sub betonul chin cenușiu al sufletului meu nu arunca istoria veche care încă mai spune acolo în locul destinat ceea ce a fost fiecare pentru caritate nu face un infirm mut

lăsaţi trecutul să respire ca să poată cânta şi să nu mai danseze ceea ce fiecare nu a fost6

6. LM Lorenzetti, Un pumn strâns, Bolognino Editore, Ivrea, 1955, p. 36.

Poate că nu am luat încă suficient de serios relația ecologică dintre mediu/persoană/dimensiunea estetică a experienței, ca relație care se degrada până la punctul de a deveni incapabilă de a stimula dimensiunea estetică a existenței, eul nostru estetic. Înlăturarea continuă a acestui aspect în viața de zi cu zi poate avea consecințe notabile asupra personalității, asupra pierderii - din ce în ce mai puțin conștiente - a valorilor estetice, începând de la cele estetico-peisagistice, a vieții.

Se poate întâmpla ca această desensibilizare estetică, această percepție a degradării mediului, această imersiune zilnică în vizual (de exemplu murdărie, monotonie a structurilor repetate ale clădirii), auditiv (de exemplu, poluare fonică, furnizare de muzică într-un număr mare de medii), olfactiv (de ex. cartiere mirositoare, deșeuri din anumite industrii), spațiale (de exemplu, reducerea suprafețelor deschise, densificarea clădirilor) afectează - într-o anumită măsură - contrafacerea eului estetic, orientându-l spre urâțenie, mai degrabă decât spre frumos, spre emoție. -afecțiune pentru răul făcut, până la groază.

Avansul Kitsch-ului peste tot în existență este probabil un semn de alarmă.

Prin educarea logicii senzoriale în kitsch favorizăm logici conceptuale identice: transformăm moduri de a simți în moduri de a gândi, cu acțiune în consecință.

Partea a cincea

„Arta îl apropie pe om de umanitatea sa și îl împacă cu întreaga umanitate”

13. Personalitate și schimbare: continuitate și discontinuitate la școală

„O cu totul altă educație, care vizează educarea imaginației – o gimnastică...”

Simone Weil

În unele sectoare ale cunoașterii contemporane ideea de continuitate este evidențiată ca o „proprietate” a ființei fiecărei persoane, în evoluție și cunoaștere. Această idee este comparată cu cele de: identitate, cotitură, învățare, ca să numim doar câteva.

Chiar și în domeniul educației școlare, continuitatea este înțeleasă ca un adevărat „principiu fundamental”. Un principiu care trebuie păstrat pentru implicațiile psihopedagogice, pentru utilitatea sa curriculară, pentru a face strategiile didactice funcționale și armonioase și programul să nu fie niciodată bine, să creeze premisele - condițiile niciodată bune - pentru o școlarizare eficientă dimensiunea personajului: o școală la slujirea copilului, adolescentului, adultului: Feyerabend – acum aproape treizeci de ani – scria: „Mă văd un slujitor al elevilor...”1.

Întreaga instituție de învățământ trebuie să se pună în slujba creșterii sale și trebuie să continue în continuitate cu „componentele” sale și cu întregul „sistem” său. Aceeași continuitate continuă este un sens formativ fundamental. Cu toate acestea, se frecventează mai des o școală (de orice ordine și grad) care, în schimb, cere elevului să se pună în slujba lui, inversând complet valoarea unei experiențe de a-l servi pe celălalt pentru creșterea cunoasterului său. Logica de a servi știința și cunoașterea mai degrabă decât de a folosi știința și cunoașterea, care a devenit larg răspândită, își are, de asemenea, rădăcinile în

1. I. Lakatos, PK Feyerabend, Pe marginea științei, editat de Matteo Motterlini, Cortina, Milano, 1995, p. 185.

temeiul acestei inversări, care este o inversare a modului de educare.

Dar conceptul de continuitate trebuie înțeles într-o multitudine de moduri, în gama posibilităților de implementare:

- continuitate-circularitate între școală, familie și teritoriu;

- continuitatea disciplinelor;

- continuitate între proiectele de informare/formare care urmează să fie incluse în planurile de predare;

- continuitate între individ și colectiv școlar;

- continuitate între raţiune şi imaginaţie (între conştient şi inconştient)2;

- continuitate între principii-metodologii-obiective-instrumente-verificări;

- continuitate între etapele de dezvoltare, motivații și interese, parcursuri școlare;

- continuitatea menținând unitatea cunoștințelor și „rezultatul transdisciplinar” al acesteia;

- continuitatea ca multi-contextualizare a cunoștințelor în experiența băiatului;

- continuitatea ca relaţie-conexiune între cunoaştere-emoţii-afecţiuni (între artă şi ştiinţă).

În următoarele două scheme se propune o posibilă circularitate (schema nr. 1) și o posibilă specificitate (schema nr. 2) a continuității de bază:

♦ eu

individual -► continuitate -► şcoală

4__________I

Schema 1

2. Școala nu ține cont - și nici nu medita și evaluează importanța și efectele - relației conștient/inconștient care există în fiecare persoană, în relația cu alta și în cadrul grupului: „Majoritatea vieții noastre este trăit inconștient într-un dialog cu inconștientul celuilalt, în domeniul proceselor sociale inconștiente”, C. Bollas, op. cit., 1995, p. 114.

Schema 2

evolutiv-biologic

istoric

relaţional-social

stilul cognitiv

identitate emoțional-afectivă

„lumea internă” „lumea exterioară” se realizează pe sine

de cunoaștere

de a face-cercetare-inventare

de cunoaștere și exprimare (individual și de grup)

de a comunica

de creativitate

a creşterii autonomiei autoeducaţiei

Pe lângă această grupare sintetică și esențială a posibilităților diferite, dar interdependente de declin, combinare, modulare, conectare, amânare, rămâne de evidențiat ideea de continuitate - în contextul educațional școlar - și central, este aspectul unei continuitate care trebuie privilegiată, redare focală, în sensul de: inter, infra și trans disciplinare (schema nr. 3).

Această centralitate, focalizare, diferit de ceea ce mulți își asumă și declară, nu este atât o cerință de plecare, cât un punct de trend al proiectului de formare disciplinară școlară.

S-ar putea chiar afirma oportunitatea unui fel de continuitate de continuitate între disciplinaritatea infra, inter și trans. Pentru a ajunge apoi la o reconsiderare tematică a problemei: identificarea

continua

infra inter trans

disciplinar

Schema 3

129

duo ca continuitate (în discontinuitate) care necesită o școală, o cunoaștere, o experiență bazată pe continuitate.

Plecând de la individ ca subiect care exprimă și necesită continuitate - (în propria sa continuitate/discontinuitate) și în propriul proiect (auto)educativ - este posibil să scoată în evidență anumite funcții ale acelei experiențe carnale (care pune sub semnul întrebării emoțiile, senzualitate). , vise, dorințe, sexualitate...) care dă formă unei cunoștințe (și unei cunoașteri a cunoașterii) pe care școala o subestimează pentru că consideră cunoștințele devalorizante: nu se poate cunoaște cu trupul, pentru că este purtătorul de ambiguitate și incertitudine/în -stabilitate. Singura cunoaștere certă, clară, care evită, respinge și respinge ambiguitatea este cea care derivă din trăirea cerebrală, doar cu raționament, intelectual și cu soluții raționalizatoare, clare, fără echivoc, pline de certitudine și deci liniștitoare.

Te duci la școală fără continuitatea corp-psihic, emoții-procese cognitive, intelect-sentimente și așa mai departe; te duci la scoala cu creierul, sa muncesti, sa inveti si tot asa, cu organul care se presupune ca este singurul potrivit pentru asta, singurul care trebuie dezvoltat, educat, facut sa lucreze sa cunoasca, sa rationeze , intelegi, tine minte...

Ca și cum ar fi să spunem că pedagogia școlară este încă afectată de o moștenire filosofică și culturală care privilegiază și dă rațiune singura rațiune a rațiunii, perpetuând diviziunea veche (și neînțeleasă/echivocă) care contrastează cunoștințele „înșelătoare” (și subiective). a corpului (sentimente, pasiuni, imaginație, fantezii...) la „cunoașterea veridică” (și obiectivă) a minții (raționalitate,

logică necontradictorie, principii cauză/efect...). O pedagogie care separă cunoașterea corporală – considerată efemeră, imperfectă, imprecisă, instabilă – de cunoașterea intelectuală perfectă – considerată precisă, stabilă. Uitând, încă o dată și tot în acest caz, continuitatea (și odată cu ea și complementaritatea, circularitatea exprimând o unitate/recursiune): corp -> minte. Și mai ales căzând în ideea eronată a unui eu og-t

subiectivitatea evitantă, anulantă, devalorizantă.

Pe cale de consecință, într-un fel și măsură, evită, anulează, devalorizează în egală măsură persoana, înțeleasă în întregime: trup și minte. Școala, ca și alte contexte și cunoștințele lor, neglijează continuitatea subiect/obiect, lume internă/lume externă.

130

Școala tinde, și astăzi, să antreneze creierul și să nu recunoască oamenii; tinde să științifice ascultarea vieții, nu să o aristicizeze, să o facă poetică: la școală uităm de trupuri, senzualitate, sexualitate și emoții; mergem acolo, de la Platon până în vremurile noastre, ca „contabili”3

Expresia foarte populară – și adesea folosită de mass-media – „exodul creierelor în străinătate” mărturisește modul în care societatea în ansamblu și cultura ei acordă mai mult credit creierului decât corpului sau, mai bine, persoanei.

Corpul ca formă a cunoașterii transgresive

Această veche filozofie care pătrunde până și în cele mai avansate pedagogii este, la rândul său, legată de o religie veche de o mie de ani care mărturisește carnea ca un obstacol, vinovăție, pagubă, păcat. O carne de moarte de mortificat: o carne de desensibilizat, de sedat, de a refuza, de a reduce la tăcere, de a uita, de a pedepsi, de a chinui, de a reprima în fiecare voce. Și în realitate corpul este transgresiune, este purtătorul de ambiguitate, este evaziv și nu poate fi redus la un obiect, la un lucru. Este un limbaj viu, fluid, necomplet codificabil, stabilizat, finalizabil și definibil în cuvânt și în regulile lui logice.

Corpul destabiliza, se mișcă, dezechilibrează, descentralizează continuu discursul: are o multitudine de cursuri cognitive, o multitudine de logici.

Există o diferență enormă - o inversare a concepției - între ideea unui corp vorbit și cea a unui corp vorbitor.

Trăim, asimilăm și reproducem o cultură care știe (sau crede că știe) să vorbească despre corp, dar nu face corpul să vorbească (nu poate, sau nici măcar nu vrea să-l facă să vorbească, pentru că știe mai puțin și nu se teme niciodată). ea; o cultură care își reproduce tabuurile). pe corp trebuie să exorcizeze noul, originalul, imprevizibilul pe care îl poate dezlănțui).

Cu toate acestea, cuvântul nu reușește niciodată să demonstreze complet corpul: dacă ceva, îl arată ascunzându-l sau îl ascunde arătându-l. Întrucât nu există un cuvânt al trupului, ci un cuvânt care caută cuvinte pentru cuvintele trupului (pentru a vorbi despre trup), el păstrează (și atâta timp cât persistă).

3. Pe această temă, vezi volumul Măgarul lui Buridano la școală, Educație și școală, Ancona, 1986.

această cultură-atitudine va continua să reţină) o parte de nespus.

Ceea ce nu poate fi spus în totalitate nu poate fi nici măcar demonstrat, arătat complet, exhaustiv și, prin urmare, disciplinat (cum reglementează școala ceea ce este indisciplinabil?).

UE! corpul deci este și rămâne nedisciplinat. Nu complet subjugat/supus puterii cuvântului și discursului: corpul este o contra-putere.

Îndreptându-se astfel, între și dincolo de cuvinte, trupul se confruntă.

Corpul circumscris care poate fi scris doar aproximativ

Dar tocmai aici și în acest joc de ordine a vorbirii și dezordinea corpului se joacă jocul cunoașterii.

Este în programul cuvintelor programabile să circumscrie și să stabilească ceva care se încadrează în inscriptibilitatea corpului care, cu instabilitatea sa, nu poate fi cuprins decât a posteriori.

Certitudinea programului (a priori), predictibilitatea cuvintelor sale, trebuie să țină cont de gradul de incertitudine și imprevizibilitate al corpului.

Pentru a depăși acest joc care are reguli indisciplinate și provocări asemănătoare pariurilor, școala scapă din corp scăzându-l: plasându-l dedesubt - și supunându-l - logicii unilogice a rațiunii fără contradicție.

Procedând astfel, școala pretinde că operează într-un „climat invariant”, într-un sistem determinist (pentru că este deja predeterminat), într-o dimensiune a previzibilității totale. În esență, într-un mediu simplist și reducționist: într-o stare banală și banalizantă a experienței și a persoanei.

Școala plasează continuitatea-contiguitatea de ordine a cuvântului și dezordinea trupului cu discontinuitatea discursului care nu prevede corpul (pentru că nu-l vede, nu-l înțelege, nu îl consideră esențial pentru cunoașterea autentică: o omite doar) și odată cu el contrastul, contrastul: discontinuitate care este uniformitate, negarea diferențelor, diversitatea, abolirea multidimensionalității.

Riscul trece de la replicare la duplicare: dincolo de asta este aproape imposibil, odată ce accepți aceste premise.

Apoi continuitatea poate fi recunoscută și ca generatoare de ordine din dezordine și dezordine din ordine, adică de continuu prin schimbare, trecerea de la o stare la alta; de continuitate prin recursivitate; de continuitate care permite o generativitate de stări diferite (și în evoluție) față de cele de plecare. Continuă, așadar, ca devenire evolutivă și nu ca o simplă, banală, repetare statică: continuitatea ca expresie a unei caracteristici a complexității, care alternează (modulează, circuitează, transformă):

ordine -* dezordine, sigur -* incert, rațional -* irațional,

t________ _I   t________1 t____________________I

real -* ireal, posibil -+ imposibil, obișnuit-> extraordinar...

t_______I t______________________i t______________________I

Limbile limbajului

Pe un fundal tăcut, gândul prinde contur și exprimarea și exprimarea ei în primul rând în cuvinte.

Limbajul ca sistem complex de sisteme de semne diferite - și diferit co-acționând și interferând - este atât o limită, cât și un mijloc de cunoaștere și comunicare.

Este și local, o circumstanță de acumulare și dispersie a simțurilor.

Pentru a vorbi despre limbă este paradoxal util să vorbim despre ea la plural și într-un mod distinctiv, spunând: „limbi”. Totuși, această alegere paradoxală indică unul și multiplu al limbajului: aria limbajului verbal, a sistemului și a regulilor semantice (cu logica lor) și aria non-verbalului, a sistemului său care are și reguli. și logica non-semantică (presemantică sau intrasemantică): forma limbajului este aceeași cu cea a vieții: „Constituind lumea și omul ca muzică s-a constituit plecând de la zgomote” (Valéry, 1988, p. 31).

Dezarticulate, subjugate, ordonate după logica disciplinară a cunoașterii, limbajele (precum trupurile, dorințele, visele) - au încetat să ne surprindă, pentru că - și-au pierdut urmele genealogice, hermeneutice, mitice și odată cu ele o parte din identificate lor (de ex

funcţia) şi semnificaţia lor corală: vitalitatea, esenţialitatea, generativitatea lor pentru existenţă.

Animați de o cultură veche de o mie de ani care le contrastează, ei hoinăresc în căutarea unui loc (a unei poziții integratoare, „inter-creative”) în care să se adună; ca la origini, sub semnul acelui sunet hipersonic tăcut care a precedat cuvântul și fiecare discurs: sub

semnul reflexiv al uimrii, al surprinderii, al deschiderii semnificațiilor, al invenției.

Dezocuit de (și neobișnuit cu) dorință și de nespus, discursul rămâne monoton: retraie la nesfârșit traiectoria - doar biunivocă și nu multiunivocă - care merge de la lucru la cuvânt și invers. În această venire și plecare din și către același loc (a lucrului și a cuvântului care devine lucru-cuvânt și cuvânt-lucru) discursul presupune să pună totul în evidență, la vedere: ce este între cuvânt și lucru se spune. în limba actuală. Nu există lipsă, distanță, separare; nu există durere („experimentatorul lucrului” piere, în expunerea zicalului). Există frumusețe aparentă și absență aparentă a urâțeniei.

Ca în Eden dispus pentru primele două persoane.

Dar există ispita a ceea ce este ascuns, a ceea ce ne surprinde gândurile, a ceea ce ne invită să transgresăm, să trecem dincolo, spre mai departe a lucrurilor și a fi trăite, gândite, spuse.

Există plăcerea de a te lăsa tentat de incertitudine, de îndoială, de posibilități imposibile. Adică ceea ce se poate înțelege în metafora metaforei mitului biblic al Paradisului pământesc: cunoașterea tot ceea ce este expus, pentru a cunoaște altceva este necesar să trecem dincolo de logica evidenței. Lucrul complet expus este terminat de (și definit în) vizibilitatea-spunebilitatea sa. Nespusul este acea mai departe a lucrului, a gândirii despre lucru, care aparține logicii care nu duce direct, definitiv, ordonat și obișnuit la lucru. Mai degrabă aparține acelei (il)logici indirecte, nedefinite, dezordonate, extraordinare care suspendă cuvântul din lucru: cuvântul din cuvânt și lucrul din lucru. Ce pauză de tăcere: care îi surprinde pe amândoi și se lasă surprins de amândoi. If you create a space și no strânge și se concentrează spațiul, distanța, liniștea, mesajul în care gândești.

În aceste depărtări și tăceri trec gândul și viața, altfel prizonieri în lucru-cuvânt, asupriți și muribunzi.

În arheologia cuvântului, în umbra poetică a tăcerii cuvântului se ascunde rostirea persoanei.

Dimensiunea muzicală originală a gândirii

În Fragmente Heraclit spune: „Gândirea este comună tuturor”.

Acest filozof presocratic a fost numit chiar și Cel Întunecat de către antici. Iar logo-ul heraclitean rămâne încă obscur – în anumite privințe – ce să crezi că este comun tuturor.

Dacă este vorba, de facto, de a recunoaște ceea ce oamenii au în comun (în dimensiunea gândirii), cel puțin un lucru este precaut: este un element-experiență care reunește oamenii sub semnul gândirii: al gândurilor gânditoare. Experiență legată de afecțiuni și emoții, într-o dimensiune estetică, a punerii în formă a gândirii ca o compoziție de sunete mentale.

În starea originară de sonoritate, gândirea apare într-o condiție estetică: într-o experiență muzicală (și ritmică) inefabilă.

În sensul străvechi, expresia filosofului din Efes: „Gândirea este comună tuturor”, ar presupune: toți sunt uniți în dimensiunea originală (muzicală, corală) a gândirii. Această dimensiune se referă la experiența intrauterină a originii vieții care este o experiență motor-ritmic-sonică conectată la vise.

Logosul despre care vorbește Cel Întunecat este, așadar, legat de vis, de Mythos. Ar fi „devenirea contrariilor”: Mythos -* Logos.

t_________Eu

Astfel era și adevărat că: a visa înseamnă a gândi și este o gândire comună tuturor.

Matricea in-ton-activa a gândirii

Pe de altă parte, dacă poți aplica același principiu de reciprocitate (dar nu de identitate) pentru a afirma că Logos și Mythos generează în primul rând: Logos este Mythos și Mythos este Logos. În acest fel

135

procitatea se manifestă și prin trecerea gândirii de la un opus la altul; și nu atât într-o posibilitate dialectică cât într-o structură dia-(și multi-)logică a gândirii.

Parcă ar spune că ceea ce este comun (obișnuit) și ceea ce este diferit (extraordinar) este comun tuturor: că există gândire obișnuită (și ordonatoare) și gândire extraordinară (minunată, surprinzătoare, dezorientatoare).

Acum, a gândi nu este același lucru cu a raționaliza. Gândul la un lucru nu este același cu motivul pentru lucru. Gândul este suspendare, fluctuație (lucului). Gândirea este surprinzătoare. Dacă ceva, a gândi ceva înseamnă a-l acorda (pentru sine), lăsând sunetul său (reamintiți lucrul și) să ne ia prin uimire.

Ceea ce ne surprinde cel mai mult la un fapt nu este descrierea lui (obișnuită), ci narațiunea lui (extraordinară). De fapt, realitatea este mai mult povestibilă decât descriptibilă, pentru că pentru a fi cunoscută și spusă trebuie mai întâi să fi fost intonata pentru sine (pentru ea însăși).

Această matrice in-tono-activa a gândirii care precede cuvântul lasă loc trupului: face loc cărnii emonate, expresiei sale. Apăsând tare, corpul surprinde gândul, îl trezește, își deschide vederea.

Această deschidere este o deschidere a simțurilor: este o referire la o referință, o posibilitate pentru o altă posibilitate; este valorificarea împrejurării, a conjecturalității, a întâmplării, a absurdului, a căutării imposibilului-imprevizibil.

Continuitatea și discontinuitatea persoanei: o realitate care trebuie protejată și valorificată

Atunci dorința de continuitate educațională ia sensul valorificării discontinuității/continuității persoanei ca acceptare a unui principiu: coexistența contrariilor, a contradicțiilor posibilităților posibilităților. Și – în cele din urmă – continuitatea ca apariție a posibilităților și potențialului unei persoane și datorită apariției posibilităților și potențialului de discontinuitate a persoanei în sine, a evenimentelor și, deci, a educației.

Dar toată această linie de reflecții diverge – și nu puțin – de așa-numitul „sistem școlar” care se întemeiază și este organizat pe principii în antiteză cu premisele care au fost expuse până acum. Si totusi

nu putea fi altfel, întrucât sistemul și filosofia școlastică nu au epistemologii capabile să dea viață unei gândiri autentic autocritice și generative în sens inovator.

Aceasta nu vrea să apară ca o concluzie negativă. Departe de. Aceasta este o adevărată dezbatere. O discuție, care este articulată și evoluată în funcția de orientare, nu indică niciodată prioritățile, să spunem „polii”. Și ca busolă de orientare a discursului nu există prostii care să aibă personal capacitatea de a magnetiza acul prin intermediul unei epistemologii a corpului (a afecțiunilor și a emoțiilor). Pentru a se asigura că acest ac poate îndrepta către acel pol de atenție unde școala este mai puțin atentă și de la care cunoștințele se luptă să fie atrase, ci mai degrabă distrase.

Un pol care este în același timp orientator și dezorientator și din acest motiv nu ar putea fi niciodată posibil prin reorganizare pedagogică și didactică.

Paradoxal, continuitatea corpusului dă naștere la discontinuitate, contradicție și ambiguitate. Astfel încât polul corp-emoții-afecte dă naștere nu unui punct fix (imaginar), ci unui spațiu mobil (imaginar); nu la ceva definit într-un plan, ci la ceva nedefinit într-o dimensiune continuu de cercetat, reconstruit, reidentificat, reformulat (este ceea ce este adesea definit ca „dimensiunea estetică” a ființei, a trăirii, a cunoașterii).

Continuitatea, deci, ca neîncetată, permanentă, căutare a identităţii (în posibilităţile posibilităţilor, în potenţialităţile potenţialităţilor) a unei persoane (a unui grup, a unei instituţii) şi a istoriei sale; continuitatea ca punerea continuă în formă a sinelui, a Sinelui.

Și, în sfârșit, căutarea continuității continuității în încrucișarea propriilor contrarii, într-o rețea complexă de referințe, de relații care generează sens.

În afara liniei de gândire propuse nu poate fi loc pentru o școală a viitorului - a iminentului mileniu III - care plasează dimensiunea

cunoașterii ca dimensiune a vieții: a unei cunoștințe care nu este un scop în sine, ci desfășurat intim. la continuitatea sinelui -* niciodată bine.

t______Eu

Așa cum nu e loc de educație în autoinformarea estetic-etică, care este dimensiunea estetică a circuitului corp -> minte, cu multilogică transgresivă, discontinuă, incertă, ____________I

137

ambiguu...4.

În afara acestui drum există repetiția, conformismul, obtuzitatea, stereotipul raționalizării, exercițiul și nu experiența, există continuitatea evidentului în continuarea banalității, există formarea unor personalități incapabile să sesizeze continuitatea schimbării, devenind conștienți. din ea, făcându-l proprii, realizându-l în stiluri personale de schimbare pentru a se îmbunătăți, pentru a găsi o multitudine de forme existențiale transformatoare

4. Unele teme și aspecte ale relației corp/minte/estetică mai puțin atinse în acest set de reflecții ar putea fi privite în lumina unei lecturi psihanalitice din textul: Corpul și forma. O estetică pentru psihanaliza, Caiete „La ginestra”, Angeli, Milano, 1996.

138

14. Căi de cunoaştere şi forme de putere

„În fața unor sarcini fără precedent avem datoria să schimbăm chiar și felul de a pune problema... Este vorba de a-i cere omului să dea ceva mai greu decât a da tot ce are: a da tot ce este. Adică poetul care poartă în sine''

Roger Garaudy

Cunoașterea ignoranței

Suntem cufundați – la sfârșitul acestui mileniu al II-lea – într-un amestec de situații contradictorii și paradoxale. Pe de o parte, noi și creatorii dispunem de concepte pentru a înfrunta marea de probleme, de cunoaștere, de reorganizare a cunoștințelor. Pe de altă parte, continuăm să perpetuăm sisteme și instituții care protejează concepte învechite, precum cele propuse pentru protecția sănătății și pentru intervenția în starea de boală care par înfricoșător de inadecvate și schizofrenice.

Astfel, din ce în ce mai des ne trezim nevoiți să trăim într-un prezent-trecut de norme învechite, de birocrații sufocante, de parazitism și amestec politic, de imobilism zdrobitor, alături de un prezent-viitor în care noi principii dobândite în zone influente și decisive. de cunoștințe (cum ar fi cele ale biologiei cu autopoieza, ale matematicii cu valori proprii și funcții proprii, ale logicii cu calculul autoreferențialității, ale lingvisticii cu identificarea

propozițiilor performative, ale epistemologiei cu conceptele de realitate ca construcție (și ca construcție socială), de „observator în observat (și al observatorului conceptualizator al observației), ca să amintim doar câteva ramuri și realizări aferente) nici măcar nu apar în operațiune, în schimbarea perspectivei de proiectare a muncii, a gândirii. și făcând.

Acțiunea instituțională adesea nu cunoaște (și în unele cazuri chiar ignoră) conceptele - teoretice și operaționale - ale științelor pe care i se cere să le aplice.

Ideea de auto și circularitate (proprie de „gândire complexă”) se răspândește aproape peste tot, într-un număr mare de domenii ale cunoașterii, în timp ce ceea ce Heinz von Foerster numește „științele dure” continuă să prevaleze, incapabil să cunoască și să folosească. Γ auto, complexitate, circularitate: „Științele dure culeagă succese pentru că se ocupă de probleme soft; științele soft se luptă să continue pentru că ele sunt cele care se ocupă de problemele grele... Acest lucru devine evident dacă luăm în considerare pentru o clipă metoda de investigare tipică științelor dure. Dacă un sistem este prea complex pentru a fi înțeles, acesta este împărțit în bucăți mai mici. Dacă și ele erau prea complexe, nu s-au desfășurat niciodată în bucăți, atât, atâta timp cât aceste bucăți erau atât de mici, nu găseai nimic. Cel mai frumos aspect al acestui proces, al acestei metode de reducere, al „reductionismului”, este că duce inevitabil la succesul” (1987, p. 207).

Un asemenea succes nu a fost găsit în acele științe în care este absolut necesar să se opereze cu complexitate, și în complexitatea complexității, prin circuitul all/parts/all, fără ca acesta să fie rupt și folosit în bucăți pentru a examina și a lucra cu și pe bucăţi de bucăţi: „Din păcate, ştiinţele soft nu au norocul să opereze în condiţii la fel de favorabile. Luați în considerare, de exemplu, cazul sociologului, psihologului, antropologului, lingvistului etc. Dacă reduc complexitatea sistemelor care fac obiectul interesului lor, adică societatea, psihicul, cultura, limba etc., împărțindu-le în părți care nu sunt întotdeauna în concordanță cu interesele investigațiilor lor, în curând vor niciodata nu pot afirma asta. sistemul cu care au de-a face este cel de la care au plecat inițial. Acest lucru se întâmplă deoarece în acest caz, dacă de fapt este un sistem fundamental neliniar, cele mai importante caracteristici proeminente sunt date de interacțiunea dintre „părți” (oricum ar exista acestea), proprietățile lor, luate izolat, nu contribuie cu nimic la cunoașterea sistem funcțional luat în ansamblu. Rezultă că omul de știință care lucrează în domeniul științelor soft, dacă dorește să rămână în domeniul de care este interesat, trebuie să se confrunte cu o problemă de dimensiuni imense: nu își poate permite să piardă din vedere întreaga complexitate a sistemului său, în timp, pe de altă parte, soluția sistemelor sale devine din ce în ce mai urgentă”1.

Autorul a spus: „Nu spun asta doar pentru a-i face plăcere. Până acum a devenit destul de clar că problema ta ne afectează pe toți. „Corupția

Astfel, modalitățile de cunoaștere a „științelor dure” sunt mai puțin susceptibile de a câștiga consens și putere decât modalitățile de cunoaștere a „științelor moi”.

Astăzi, cunoașterea se găsește sever testată de „științele dure” care ignoră celelalte științe: poate a venit momentul ca cunoașterea „științelor blânde” să asculte cuvintele poetice ale lui John Keats2: „Nu vă îngrijorați după Cunoaștere - I N-am nicio / Și chiar seara mă ascultă...”.

Puterea ignoranței

Ar mai putea fi sugerată o analogie: existența „instituțiilor și intervențiilor dure” și a „instituțiilor și intervențiilor soft”. Pe unele fronturi, de facto, se constată o rigidizare a sistemului instituțional care este din ce în ce mai gândit și acționat cu mentalitatea contabililor, unde se ajunge să exaspereze - în mod mistificator - ideea de avansare a instituției, a serviciilor, a intervenții, de răspunsuri la nevoi (doar înțelegeri cantitative) prin sisteme hipercontrolate și controlante, prin mitul tehnologiei (computerizate), prin o programare a programării care ignoră (iluzia de a putea prevedea și predetermina totul) șansa, este indeterminabilă. , cazul, ignorarea și orice altă formă de posibilitate care ar putea amenința logica contabilului, programatorului, controlorului, birocratului.

Instituții, sisteme, intervenții (cultură și societate?) bazate pe sisteme banale, liniare, presupunând ieșiri determinate în mod unic de inputuri, care dau razna la prima neascultare, la prima transgresiune, la prima alegere a răspunsului liber, rebel, revoluționar (a fi oprit). imediat cu pedeapsa si cu cresterea sistemelor de supraveghere si pedeapsa3). Și totuși există o slăbire a cunoștințelor și dă din ce în ce mai multă relevanță ideii de „calcul-strategie-societate”, „tulburări psihologice”, „eroziune culturală”, „colapsul comunicării” și toate alte „crize” care ne caracterizează timpul sunt problemele noastre, și nu doar ale lui”, H. von Foerster, Systems that observe. Astrolabe, Roma, 1987, p. 208. Despre unele aspecte ale actualei reînnoiri epistemologice, vezi și: Atlan H., Between crystal and smoke. Eseu despre organizarea celor vii, Hopefulmonster, Florența, 1986.

2. Din scrisoarea „Către John Hamilton Reynolds” din 19 februarie 1818, în John Keats, Letters on poetry, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 84.

3. În logica lui Foucault a Disciplinei și pedepsirii (Einaudi, Torino, 1976).

deja ca invenție, ca creație și la ideea de imprevizibilitate și noutate și a eventualității relative a fiecărui eveniment: de unicitate, istoricitate, irepetabilitate, nu cunoașterea totală a persoanei și a realității.

Paradoxul constă în a nega posibilul ca anterior realului și - opusul acestei idei - în a gândi realul înțeles ca singura posibilitate posibilă care anulează și neagă orice altă posibilitate, aceeași posibilitate și imposibilitate suprareală. Deci, este să crezi că posibilul nu este altceva decât un anumit rahat al realului; în timp ce exact opusul este adevărat: posibilul are realul în sine, care a apărut ca un caz real posibil-probabil. Și mai departe: realul este exprimat ca subsistem de „fezabilitate a subsetului” în cadrul sistemului „posibilitate-mult”. Ea implică gândirea la o organizare complexă între un întreg (posibilitate) și părțile sale (realitatea). Și acest concept de bază este transferabil la artă, la comunicare, la terapie.

Arta este posibilitatea unor posibile modalități de cunoaștere și comunicare a realității în posibilitatea ei de a fi cuprins și în posibila ei probabilitate de imposibilitate (aparentă) de a fi.

Arta, dimensiunea estetică a cunoașterii, reprezintă o contra-putere, deoarece crește sensibilitatea, capacitatea de a sesiza posibilități, de a angaja circuite reflectorizante, de a lupta cu cunoașterea și puterea ignoranței. Sunt și modalități rafinate și rafinate progresiv de a asculta și de a observa realitatea, căi care sparg resemnarea și pun conștiința într-o stare de revoltă4; sunt modalități de creștere a imaginației creative, utilizarea gândirii divergente și a soluțiilor.

Tot din acest motiv este in slujba schimbarii si terapiilor.

Cu toate acestea, este o dimensiune soft care generează o „știință soft”: din acest motiv – și pentru moliciunea ei – trebuie să aibă un destin blând al eșecului?

Civilizația autentică și democrația ideilor și cunoașterii nu fac uz de științe și puteri dure sau ignorante sau de antagonisme sterile: „Civilizația, schimbarea, speranța nu pot fi scrise decât cu limbajul frumosului”5; acest limbaj este articulat dintr-o ascultare umilă a tuturor cunoștințelor și nu are cuvinte strigate, dacă ceva – mai frecvent – șoapte și tăceri.

4. Vezi J. Améry, Rivolta e resignation, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.

5. LM Lorenzetti, „În visele secrete care frâng inima” (1984), în Jumătatea cerului care strălucește doar în inimă, Bolognino Editore, Ivrea, 1995, p. 72.

15. Puterea cunoașterii: terapia prin arte ca metaforme ale cunoașterii

„Din arte – și în special din muzică – aflăm cum omul poate crea peisaje sonore ideale, pentru o altă viață, cea a imaginației și a universului psihic”

R. Schafer

„Omul exterior se întoarce spre ochi, omul interior spre ureche”

R. Wagner

„Asemenea unui mediu de susținere, o lucrare muzicală înglobează ascultătorul într-un proces intern non-verbal complex”

C. Bollas

„Sistemul este amenințat în momentul în care cineva se comportă nu așa cum „ar trebui”: ci așa cum ar dori să se comporte, creând astfel un climat în care „noul” se poate naște”.

H. von Foerster Il

Puterea cunoașterii

Locația și forma (metaforică) a acestor considerații asupra artelor - și asupra terapiei prin muzică, mai ales - sunt în principal cele ale puterii cunoașterii. Acel local și acea formă de căutat în care disjuncția, fragmentarea, opoziția dintre domeniile cunoașterii și intervenției asupra omului devin - dacă sunt conștiente și reconsiderate corespunzător - instrumente pentru un nou mod de a gândi și de a ști a acționa: „Există încă realizează bine că disjuncția și fracționarea cunoașterii compromit nu numai posibilitatea unui cunoastere a cunoasterului, ci și posibilitățile noastre de cunoastere a noastră și a lumii, provocând ceea ce Gusdorf numește pe bună dreptate „patologia cunoașterii””1.

1. E. Morin, Cunoașterea cunoașterii, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 16. Iar autorul subliniază: „Dacă noțiunea de cunoaștere și diversificare și fine altale

¡43

Trebuie să căutăm o știință a gândi și o știință a acționa pe care îmi place să le definesc mai ales ca muzicală și dans, pentru a putea da ideea a ceva care nu este complet determinabil și în curs: ceva suspendat și în circulaţie.

Novalis, în Fragmente, percepe fiecare boală ca o problemă muzicală și fiecare vindecare ca o soluție muzicală. Această metaforă este potrivită pentru a fi conectată la conceptul de terapie care conține muzicalitate și la expresia - care nu este puțin contestată - muzicterapie. Aceasta, de fapt, consimți să vezi terapia în raport cu muzica (și într-un mod unitar: terapia cu muzica mediatoare): o unire a muzicii cu terapia desfășurată în cadrul acesteia, dând un caracter de muzicalitate intervenției. Persoana este muzicală și unitară, la fel și ajutorul pe care îl putem aduce. Același lucru se poate spune și despre inima căreia ne pasă să ne mișcăm și spre care ne conduce terapia, tocmai pentru că încercăm să înțelegem muzical alegerea, parcursul, sensul, tempo-ritmul terapiei și, mai mult, încercarea de a pleca de la întregul proces (muzical) terapeutic muzical.

Dacă – după cum sugerează metafora lui Novalis – putem înțelege boala ca o problemă muzicală, este legitim să ne gândim la o abordare adecvată a problemei care trebuie abordată: terapii muzicale într-un

sens dublu, fie că operează după muzică, fie că operează cu un muzical. abordare.o persoană aflată în dificultate, chiar de la îngrijirea felului în care ne îngrijim de suferință, de disconfort.

În opinia mea, terapia prin arte introduce posibilitatea în activitatea și în acțiunea de a folosi un sistem complex de metapuncte de vedere asupra cunoașterii, asupra cunoașterii cunoașterii, asupra cunoașterii, de îndată ce se consideră, putem în mod legitim susținut că presupune în sine diversitate și multiplicitate. [...] acest fenomen multidimensional este rupt de organizarea cunoașterii în sine, în cadrul culturii noastre; acele cunoștințe care, atunci când sunt legate, ar permite cunoașterea cunoștințelor, sunt disjunse și fragmentate. [...] Rarificarea comunicării dintre științele naturale și cele umane, disciplinaritatea strictă (abia legată de interdisciplinaritate insuficientă), creșterea exponențială a cunoștințelor separate fac ca toți, specializați și nespecializați, să devină din ce în ce mai ignoranți cu privire la cunoștințele existente. Și cel mai grav este că o astfel de stare pare evidentă și firească. [...] Astăzi, edificiul cunoașterii contemporane se ridică ca un Templu al Babelului, care ne domină mai mult decât îl dominăm noi” (pp. 16-18).

144

știință care implică estetica (și ca estetică procedurală a cunoașterii) și asupra conștiinței cunoașterii[2].

O astfel de gândire și acțiune muzicală terapeutică (și în, cu, prin muzică) pune sub semnul întrebării transdisciplinaritatea. Ea cere, în special, reformularea locurilor și formelor de terapie și pe care nu ezit să le definesc drept inovatoare (și, în unele privințe, contrastante cu cele mai utilizate astăzi).

Toti cei care lucreaza pe frontul ajutarii persoanelor aflate in dificultate - si toti pentru protectia sanatatii, a vietii, pentru imbunatatirea calitatilor si expresiilor existentei - si se fac zilnic zilnic cont ca institutiile desemnate in aceste sarcini sunt ele insele in suferinta. , în disconfort, bolnav. Și asta se datorează nu numai faptului că sunt din ce în ce mai inadecvate, învechite, inadaptate la funcțiile lor, ci – mai ales – datorită faptului că sunt gestionate (de cele mai multe ori) fie de cultură, fie de politică care servește cunoștințelor extrem de străine. și distructiv, deoarece luminat de logici disjunctive, separative, dezintegratoare, lipsite de logici multilogice și dialectici creative și autoreflective.

Astfel, este determinată o cunoaștere a puterii de control, iar puterea cunoașterii libere, multifațete, dialogice, rebele este copleșitoare.

Arta are o cunoaștere transgresivă și este o contra-putere. Arta și toate dimensiunile estetice sunt inima vieții, pulsația emoțională și afectuoasă a vieții.

Morin declară că problema cunoașterii este cuibărită în inima vieții[3]; putem spune că ea - cu tot atâta adevăr și radicalitate - se cuibărește în inima culturii, metodei, instituțiilor pentru viață și chiar în inima limbajului cu care definim toate aceste concepte. Aceste motive,

și experiența mea, m-au condus din ce în ce mai mult către ideea că viața și terapia sunt profunde și esențiale pentru poezie, muzică și artă.

Sistemul terapiei prin arte poate fi privit ca acea metodă antidot care ne permite să combatem disjuncția, fragmentarea, opoziția dintre cunoștințe diferite în modul de îngrijire a persoanei (și într-o metaviziune a problemei: a îngrijirii).

2. Vezi E. Morin, Știința cu conștiință, Angeli, Milano. 1984, şi LM Lorenzetti, A. Antonietti, // castello in gondola. Cunoaștere/persoană, educație/societate în perspectiva KR Popper și nu numai, Unicopli. Milano, 1987.

3. E. Morin, op. cit., 1989, p. 43.

ra de modalităţi de îngrijire). Poate avea în vedere o multiplicitate de expresii și o versatilitate a formelor de a ști a gândi și a face care reunește și unește sectoarele de prevenție, reabilitare și terapie; sectoare care și astăzi sunt dispersate, conflictuale, incomunicante. Locuri și forme inspirate din epistemologia corpului și estetică, al căror sistem conceptual și practic circulă cu arte-terapia4: acele locuri și forme care consideră subiectul ca subiect estetic și intervenția ca intervenție care salvează dimensiunea estetică a existenței.

Pentru un dans al universurilor lingvistice

„Cuvintele ca atare supraviețuiesc foarte bine, în sensul că scheletele lor zac în dicționare; dar puțini dintre noi sunt capabili să le dea viață înapoi”

R. Schafer

I. Schimbarea limbajului în terapie pentru un „limbaj al schimbării”

Italo Calvino spune: „De vreme ce limbajul își face apariția în univers, universul ia modul de a fi al limbajului și nu se poate manifesta decât dacă își urmează regulile”5.

Provando a folosi traspositivamente această idee di Calvino a un particular universo, care cel al terapiei, se poate obține următoarea afirmație interesantă: da când il limbajul fa la sua comparsa în terapie, la terapia presupună modul în care este vorba despre limbajul și nu poate. realizarsi se non seguendo le reguli. Regole che significano anche logice, strutture, organizzazioni, leggi proprie del linguaggio, mode di pensare e di agire.

Legando al termenului terapiei non il linguaggio della parola ma cel della musica o della danza o di altri linguaggi extraverbali vine da reflectere sul modo, sulla forma, care ar putea presupune la

4. Per questi temi si può fare riferimento ai următoarele teste: Aa.Vv., op. cit., 1985; LM Lorenzetti, Epistemologia e musicoterapia,

PCC, Assisi, 1984; LM Loren-zetti (a cura di), Arte e psicologia, Angeli, Milano, 1982.

5. I. Calvino, Colecția Nisip, Garzanti, Milano, 1984. p. 202.

terapii. Adică la realizarea lui urmând logica, regulile, simțurile muzicalului (sau ale sistemului lingvistic non-verbal de care îl conectăm). Adică – din nou – pe un simțire și desfășurare de intervenții artistice care se pot combina bine cu asumarea de a considera fiecare persoană ca o operă de artă.

II. În afara pielii cuvântului

Dar ce poate însemna și de ce să depășești cuvântul – atât de convențional, de liniștitor, de definit – să întreprinzi o intervenție care să ofere un fel de ajutor pentru îmbunătățirea calității vieții unei persoane?

Cuvântul are propria sa piele sonoră, și este pielea gândurilor: este pielea cu care ne îmbrăcăm și oferim lumii cuvintele noastre și cu care alții - depărtați - ne pot atinge. Este pielea care ascultă distanța și călătorește prin ea.

III. Spațiul bidimensional către corp și cel multidimensional către corp

Locul cuvântului este deja dat, stabilit de regulile discursului; forma sa este în întregime definită, limitată la lucrul din care ia și căruia îi dă formă (verbală): cuvântul spune doar lucrul pe care îl numește și spațiul său este bidimensional. Are un timp închis în dicția sa și timpul fix al definiției sale. Spațiul cuvântului este determinat de discurs: pentru a putea spune altceva, trebuie să treacă dincolo de legile discursului; trebuie să conducă la incertitudine.

Orice comportament definit în cuvinte este finit prin cuvinte și se limitează la cuvinte și la comportamentul lor. Ne comportăm conform regulilor de comportament ale discursului; aceasta înseamnă că cuvântul ne duce la comportamentul său ordonat conform cu ordinea-spațiul discursului.

Pentru a genera cuvântul are zăpadă de tăcere și sunet. Adică al acelui peisaj original tăcut/sonic care este prima figurație a cuvântului (nașterea sa dansantă), care este materia-matrice din care este alcătuită întreaga arhitectură a discursului.

A spune ceva înseamnă, în esență, obținerea unei forme verbale – și doar una – pentru ca lucrul să fie pronunțat. Dar pentru a exprima sentimentele, emoțiile, senzualitatea, cele mai profunde experiențe ale unui lucru este necesar să se cunoască

noriza-l, muzicalizează-l, acordă-l la lumea interioară6: trebuie cântat.

IV. Tonuri de vorbire și moduri de a se adapta la viață

Ce înseamnă că acel copil vorbește - să zicem - în do minor sau că celălalt cheamă pe cineva în fa major7?

Cuvântul conține muzica sentimentelor noastre, acordarea noastră emoțională la lucruri.

Stările noastre sufletești se reflectă în sunetul cuvântului, pentru că acesta reverberează cu noi: cuvântul este cutia de resonare a stărilor noastre psihofizice.

V. Sunete-realitatea imaginarului

Nu este ușor să faci ceva să existe în afara limbajului cuvântului, dincolo de formele și locurile de vorbire. Dar copiii - ca și poeții - au această capacitate: de a face ceva să existe prin crearea unui sunet-cuvânt sau a unui cuvânt-sunet.

Doi copii8 ai unui prieten drag inventaseră Nicapa și Nua-Nua; două personaje care, la nevoie, au existat prin existența acestor nume-sunete. Realități imaginare puse în formă sonoră în spațiile lor de joc și fantezie.

În locurile muzicale sunetele vorbesc imaginației, devin o imagine, o prezență aparentă. Imaginația ne ajută să fim transformatori, iar experiența transformării crește potențialele imaginative.

6. „Urechea este... un orificiu erotic. Ascultarea unor sunete plăcute... este asemănătoare cu alunecarea delicată a limbii iubitului în urechea iubitului”, RM Schafer, Peisajul sonor, Ricordi/Unicopli, Milano, 1988, p. 25.

7. „În anumite aspecte limbajul afectiv al unor păsări poate fi legat de formele vocii umane și de expresie muzicală. De exemplu, semnalele de primejdie ale puiilor sunt compuse din frecvențe descendente, în timp ce frecvențele ascendente predomină în apelurile de plăcere. Chiar și în expresia umană găsim caracteristici generale care indică tristețea și bucuria”, ibidem, p. 51.

8. Numele lor sunt Subagyo și Mislin. S-au născut în Indonezia, pe insula Java din Surabaya, mulți dintre ei trăind în Italia, unde s-au născut în Italia. Invenția celor două personaje cu nume sunet fascinante datează din 1982, când cei doi băieți aveau doi ani.

TU. Mituri și logo-uri ale limbilor

Calvino spune din nou: Limba (fiecare limbă) construiește o mitologie și acest mod mitologic de a fi implică și ceea ce se credea că există independent de limbaj”9. Muzioterapia poate favoriza forme și expresii ale miturilor între universuri lingvistice: între mythos și logos10.

VII. Logica dialogică conversațională

Aceste șase puncte sintetice, expuse mai sus, conțin o posibilă structură de căutare a formelor și a locurilor - și, deci, și a semnificațiilor - a eventualelor noi forme de tipuri de ajutor adus persoanei, în localitatea non-verbală (extraverbal, preverbal, intraverbal) dialogul motor-ritmic-sonic și muzical cu verbalul, în cadrul unui sistem de logici dialogului (și multi)logici. Forme și locuri reale și metaforice, corporale și mentale, teoretice și aplicate, istorice și instituționale, epistemologice și educaționale, relaționale și creative.

Sei flash pentru o cercetare finalizzata, în special o evidențiere a schimbărilor logice de potere del sapere, allorché quest'ulti-

9. I. Calvino, op. cit., 1984, p. 202.

10. „Gândirea simbolică a fost mult timp considerată insuficientă, o caricatură a gândirii prin gândirea rațională. Dar, în urma expansiunii și crizei raționalității, este acum recunoscută, ca și gândirea mitologică (cu care are relații strânse), ca o gândire diferită de gânditori foarte îndepărtați unul de celălalt precum Caillois (1972), Cassirer (1976, 1982).), Corbin (1979), Durand (1983), Eliade (1963, 1981), Gadamer (1980), Lévi-Strauss (1966) și împreună la fel de profund ale noastre, după ce au văzut marii maeștri ai psihanalizei (Freud). , Rank, Ferenczi, Jung) și după perspectivele lui Lacan (1975), Castoriadis (1978) și Valabrega (1980) la nivelul cunoașterii în sine. Gândirea simbolică este astfel, în profunzime, o gândire mitologică; mitul și metoda își amintesc reciproc; Astfel, teoria simbolului era complementară unei teorii a mitului. Răposatul Wittgenstein a vorbit de fapt despre „mitologia simbolurilor”. (Vezi: Bouveresse, 1977). Mitul este inseparabil de limbaj și, ca și Logos, Mythos înseamnă inițial cuvânt, vorbire. Logos și Mythos apar împreună din limbaj, apoi se disting; Logosul devine discursul rațional, logic și obiectiv al minții care gândește la o lume exterioară acesteia; Mythosul constituie discursul înțelegerii subiective, particulare și concrete a unei minți care aderă la lume și o experimentează din interior. Într-un al doilea moment, Mythos și Logos se opun: cel din urmă îi apare celui dintâi ca o fabulă și o legendă lipsită de adevăr; prima îi apare celui din urmă ca o abstracție neîncarnată, exterioară realităților profunde. Dar,... o raționalitate deschisă a recunoscut acum în mit „un mod de gândire autonom din punct de vedere semantic căruia îi corespund propria lume și propria sa sferă de adevăr (Cassirer. 1982)” (E. Morin, op. cit., p. 178).

acum el este revendicat și conectat cu trupul și în special cu acel corp care vorbește în primul rând despre rana bolii care l-a făcut să sufere și să fie intolerant față de cunoașterea puterii care îl disciplinează în supunerea stării sale rele, la alterarea lui, fără a cunoaște și a dori să înțeleagă o altă rație decât disconfortul suferinței aduce, ca potențială stare de criză a cunoașterii: ca posibilitate de schimbare.

Limbajul suferinței este un limbaj pe calea schimbării: fiecare schimbare aduce cu ea o tulburare emoțională; limbile care dau acces și formă acestei emoții sunt elective pentru elaborarea ei.

Locuri și forme ale unei epistemologii a comunicării

„Our existence is plină de degradare a nivelului convențiilor”

R. Wittkower

Heinz von Foerster ne împinge să reflectăm asupra afirmației că „în societatea noastră... am... acceptat că limbajul ne controlează ideile și experiențele”11 12 13.

Aș dori să sugerez o altă transpunere: în anumite privințe și în anumite condiții, putem ajunge să acceptăm că „limbajele de reabilitare” și „sistemele lor terapeutice” tradiționale vin să ne controleze ideile și experiențele noastre reabilitative și terapeutice.

Într-un fel acest lucru se poate întâmpla chiar și atunci când cu operații care sunt, fără îndoială, considerate și considerate utile - dar în același timp reducționiste - dăm locus și forme fenomenelor de dezintegrare a unității limbajului. Există un risc și pericol puternic de a crea un limbaj sectorializat care distanțează și uneori își anulează propria integrare/integritate, propria globalitate, ca de exemplu în separarea limbajului mișcării, al cuvintelor și așa mai departe. În paralel, din păcate, ajungem să respectăm, să oglindim,

11. R. M. Schafer, op. cit., p. 16.

12. Vezi LM Lorenzetti, op. cit., 1989.

13. H. von Foerster, Observing Systems, Astrolabio, Roma, 1987, p. 168.

Nu este nevoie să se separe „locurile persoanei”, precum și cadrul, precum și managementul, precum și diagnosticul și prognosticul și formele de reabilitare: kinetoterapie, psihomotricitate, ortofonie și logopedie...

Dar trebuie avut în vedere că suma părților care constituie întregul limbaj nu este ceva mai puțin sau mai mult decât întreaga limbă, ci mai degrabă ceva diferit. Prin urmare, este vorba de redescoperirea formei-loc al integrării/globalității limbilor în reabilitare ca și în terapie.

Terapia prin muzică - ca și terapia prin arte - nu sunt altceva decât căi, treceri, pentru a ajunge la întreaga limbă care este și întreaga persoană.

Muzioterapia are, așadar, funcția de a ajuta să se gândească la terapie și să asculte o persoană cu formă și simț muzical, cu artă, cu proiect estetic, cu resurse creative, cu dexteritate compozițională, cu atitudine pozitivă14.

Terapia prin artă se prezintă, decideți, în principal ca un limbaj în căutarea de noi semne-cuvinte-sensuri pentru terapie, în căutarea unui remediu pentru cunoașterea limbajului pentru a redefini posibile căi de schimbare: pentru a oferi o multitudine de cursuri pentru creșterea persoană: „... pe măsură ce creștem devenim mai complexi, mai misterioși pentru Sinele nostru și mai puțin adaptați la realitate”15. Tot din acest motiv, terapia prin arte ne ajută Sinele să comunice mai bine cu realitatea și să se plaseze în ea.

14. Cu privire la numeroasele subiecte abordate de terapie prin muzică, pot fi consultate o mulțime de cercetări care culeg informații bibliografice (în mai multe limbi) pe teme abordate (din 1973 până în 1983) în Italia și în străinătate în volumul lui LM Lorenzetti și A. Antonietti , La musicoterapia prin scrierile sale. Angeli, Milano, 1985, și retipărirea ulterioară în 1986 cu extindere în continuare actualizată.

15. C. Bollas, op. cit., 1995, p. 50.

Partea a șasea

„Poezia este umbra gândirii. Cântecul lui dansează la marginea vieții”

16. Estetica vitală

„Ne naștem cu posibilități înnăscute!” Paul Valéry

Premisă

În zona utilizărilor artei în scopuri integrative, reabilitative și terapeutice clinice, există, nu de puține ori, un interes din partea diverselor tipuri de profesioniști, mișcați de „dragostea pentru artă”, de „pasiunea pentru un limbaj al artelor”. ', de la un de ce adesea nu este supus critic de ce-urilor care nu se referă la dorințe personale, motivații, așteptări, talente artistice etc., ci la de ce ale sectorului terapiei prin arte, la criterii științifice, la metode testate și consolidate. .

Această conștientizare-reflecție pusă sub semnul chestionării în căutarea unui motiv de a face artă este de fapt o realitate de bază, esențială.

Arta însăși este chestionare: este o modalitate de a reflecta asupra experienței în căutarea unor semnificații și reprezentări posibile - deci, de ce posibile, potențiale - ale noi și ale lumii.

Urmând această linie, în mod paradoxal, am începe căutarea atât a unui de ce al de ce al artei, cât și a unui de ce al de ce al artei. Este o perspectivă dublă interesantă, întrucât poate fi privită ca o meta-poziție prin care să luăm în considerare diferite motive în raport cu arta.

Dar ce artă? De fapt, ne referim la atât de prost definită „artă cu a minuscul”, potrivită pentru fiecare tip și nivel diferit de expresie-producție artistică, până la arta cu A majusculă, potrivită pentru respectiva artă specifică. produs care este definit ca o „operă de artă”.

155

O evidentă care este așa doar în logica tradițională a istoriei și criticii artei și în estetica convențională, dar care devine mai puțin evidentă dacă examinăm realizarea artei comune în extraordinarul (nevăzut și nu bine evaluat) al banalității, care rezultă. în arta vieţii.

Artă și comportament

Paul Valéry, în 1939, scria: „Copilul care încearcă să meargă - și care tocmai a reușit să facă câțiva pași, între mama sa și un scaun care îi servește drept scop - are o experiență capitală - care îi va servi pe tot parcursul lui. viata.viata. Este o lucrare. El atinge un scop - El învață ce este un scop. Arată bucurie” {Caiete, vol. a treia, Adelphi, Milano, 1998, p. 320).

Nu este doar o operă, ci o operă de artă vitală care aduce emoție, surpriză, uimire, exultare, bucurie. Și oferă același lucru și altora, părinților săi în primul rând. Când și-au văzut copilul agățat de sân, pronunțând cuvântul, mișcându-și pasul, făcând un doodle... au simțit aceeași uimire, uimire, încântare pe care o simți cineva când vede o operă de artă uimitoare.

De fiecare dată când punem în formă un comportament care dă o nouă formă-cunoaștere-scop vieții, ne deschidem către o dimensiune estetică a existenței care este plăcerea, bucuria, bucuria, frumusețea transformării stării noastre de formă (a corpului). şi a minţii) a fiinţei.

Chiar și un singur pas este o operă de artă vitală - o trecere către o schimbare - care ne permite să fim într-o altă stare în raport cu lumea: este o trecere prin lume, o trecere care ne umple de satisfacție, că ne permite să experimentăm plenitudinea capacităților noastre, a potențialului, a posibilității de cunoaștere și a posibilității de a ne schimba, de a ne integra mai bine, pornind de la integrările părților noastre interne și ale conduitei noastre.

Generăm continuu acte integrative-creative: în privit, în ascultare, în limbaj... Suntem continuu implicați în forma estetică a experienței, care se bazează pe diferite grade de posibilități diferite de a produce opere de artă comportamentale.

156

Acest potențial-posibilitate a unei forme existențiale de artă este dat fiecăruia – în raport cu singularitatea și diversitatea fiecăruia – în această condiție de diversitate persoana și indiferent dacă el sau ea se confruntă cu dificultăți fizice, psihologice și sociale.

Ce ne ajută mai mult în viață decât să trăim sentimente vesele legate de o experiență capitală utilă pentru o viață, cum ar fi să facem chiar și un singur pas spre a ne pune în formă estetic, a ne mărturisi într-o conduită de semne a artei!?

Ce ne face mai fericiți să înțelegem potențialul-capacitatea de a da formă unei forme frumoase, ca posibilitate transformatoare a realității interne!?

Formele noastre de a fi provin din dorința pentru forme de experiență care ne permit să ne punem în formă, să găsim o formă de existență plăcută și plină de satisfacții.

Sinele nostru este „organizat prin combinarea formelor formelor de experiență" prin crearea unei singure compoziții a unui întreg semnificativ în care ne recunoaștem pe noi înșine: Sinele este organizat prin forme care organizează forme, restructurandu-se/integrandu-se constant. in-formarea/de-formarea/reformarea ambelor tipuri de proces organizatoric.

Este un proces de circuit instabil, oscilant, defering și recursiv.

Pentru a folosi din nou gândirea fertilă și imaginile vii ale lui Valéry, vom spune că trupul și psihicul sunt așa cum descrie poetul francez „pădurea mentală": „Spațiu, fiecare punct al cărui punct este o răscruce" {ibidem, p. 304); declarație care ridică ideea de răscruce, intersecție, referință, încrucișare, direcții opuse...

Arta este proprie acestei intersectii spatiu-spatiu in care coexista multilogica integrata, oferind posibilitati de directii opuse cunoasterii, care va oferi posibilitatea integrarii „lumii interne" si „lumii exterioare", a diversitatilor proprii si ale altora: este spațiul care intersectează diversitatea diversităților, dând loc to forma integratis! în transformare.

Omul are probleme cu schimbarea pluralității diversităților care luptă împotriva uniformității: inegalitatea este la distanță între asemănări ; cunoaștem în primul rând diferențele dintre asemănările și asemănările diferențelor. În țările îndepărtate trăiește posibilitatea, bogăția diferită.

157

Fiecare persoană are intersecțiile sale inegale cu lumea, gândurile sale de orientare, modul său de a înțelege și de a folosi semnele-urme-forme în forme personale-alegeri de comportament, propriile sale direcții-stiluri de cunoaștere și viață: „Cea mai scurtă tobă din câine la pradă nu este linia geodezică, ci linia mirosului lăsat pe iarbă. Este o cale mai scurtă în sensul că este singura care duce la scop, în timp ce orice alta duce în rătăcire — considerată poate ca o răscruce" (ibidem, p. 366).

Răscruce individuală

Întotdeauna este greu să respectăm răscrucele individuale, căile mai scurte ale altora, cele care le sunt îndrăgite.

În anumite tipuri de handicap, de exemplu, de tip fizic, intelectual sau psihic, are loc o încetinire a răspunsului, un timp de așteptare pentru execuție pe care deseori nu-l acceptăm, nu le putem tolera, nu-l respectăm: nu așteptați ca diferențele de corp, de minte, de existența celorlalți să ne indice o altă dimensiune-funcție a timpului, chiar și a unui mic decalaj mai lung decât al nostru, a unui timp personal și personalizat.

Suntem incapabili să înțelegem diferitele nuanțe, evenimentele mici, minime, de o importanță capitală pentru înțelegerea și acceptarea altora care sunt diferiți de noi: arta ne ajută, ne antrenează, ne îndeamnă la o sensibilitate cromatică, la aproape imperceptibilul care excită intens. noi[1].

Noi - de cele mai multe ori - raționăm fără artă și fără arta de a raționa, deci fără multilogică: raționăm regulându-ne prin regulile de conduită învățate care nu duc în rătăcire, care nu se abat de la a se reglementa prin reglementările forme de comportament.

Nu suntem în stare să gândim informal pentru a înțelege formele celorlalți, cele care exprimă divergența față de normă: copilul care

1. „Substanța corpului nostru nu este la scara noastră. Cele mai importante fenomene pentru noi, viața noastră, sensibilitatea noastră, gândurile noastre sunt strâns legate și chiar mai mici decât cele mai mici fenomene accesibile simțurilor noastre, gestionabile cu acțiunile noastre. Nu putem interveni direct și să vedem ce facem. Medicina este intervenție indirectă – la fel și celelalte arte”, P. Valéry, op. cit., p. 376.

face o greșeală ridicând un tacâm și trebuie corectat, spus și arătat cum să o țină; i se cere să aplice regula.Nu putem să nu fim pedagogici, intervenind în abordarea altora asupra lucrurilor. Nu respectăm răscrucea modelării subiective a experienței. Suntem frapați de inadecvarea conduitei pe care dorim să o aducem imediat în conformitate cu norma de comoditate, a formei bine convenite. Să evităm cu grijă această eventualitate.

Acceptăm dezordinea formală, forma deformată, informalul în propunerile art. Arta poate fi dărâmată și indisciplinată. în afara normei, dezordonat, pentru că trebuie să ne ofere posibilitatea de a ști altfel: altfel, altfel, altfel.

Recunoaștem în artă un spațiu-răscruce de posibilități de diversitate de cunoaștere pe care nu suntem în stare să le recunoaștem în diversitatea oamenilor.

Respectăm, cu recunoștință, diversitatea diversităților cu care se exprimă arta; ne aşteptăm să ne dea semne-forme extraordinare; aşteptăm ca ele să prindă contur în noi pentru o nouă formă de cunoaştere dincolo de obişnuit; dă-ne o recunoaștem aceste potențial în afara

locului de artă, în viață, în viața de zi cu zi, în alții, tocmai pentru că ne luptăm să concepem viața ca o operă de artă.

Din extraordinar credem că vedem doar obișnuitul. Pentru a-l depăși așteptăm miracolul, în timp miracolul este în fața ochilor noștri: formele existenței, posibilitățile lor posibile.

Valéry susține că „nu suntem, în cele din urmă, nimic altceva decât sentimentul sau senzația unei posibilități, înconjurați, investiți, cu eventualități” (ibidem, p. 352).

Arta posibilitățiі-eventualitate

Arta este realizarea de posibilități care activează potențialul cognitiv, transformativ și expresiv; Posibila integrare a posibilitate-potentiate.

Ars latina este un mod de a acționa, este o calitate a conduitei - până la pricepere, expertiză, talent - deci posibilitatea de integrare

159

să aprecieze potențialul individual de a activa posibilități de calitate de conduită.

Arta este integrarea multiplicului, pentru multiple posibilități de a pune în formă experiența și cunoștințele; este integrarea diferitelor moduri de a simți, de a gândi și de a face.

Părinții cu handicap, cu handicapul grav, știu cât de iluzoriu este – până la mistificare – să creadă că fac integrare ducându-și copiii să mănânce pizza, să facă cumpărături la supermarket sau să meargă la teatru.

Ei știu deja bine că aceste alte situații sunt semnificative pentru copiii lor aflați în dificultate și că în acele circumstanțe vor implementa comportamente adaptative suficient de structurate. Ei știu bine că acele spații de locuit sunt în afara logicii handicapului și, prin urmare, activează „părțile sănătoase”; ei știu – fără a fi psihologi, educatori profesioniști calificați, experți rehabilitatori – că acelea sunt experiențe de zi cu zi, obișnuite, dar extraordinar de capitale, cu scopuri normale, dar vitale.

Și părinții nici nu visează să le ofere „pizzoterapie” dacă primesc ajutor de la copiii lor acasă la prepararea pizza, sau dacă amenajează grădina cu colaborarea lor nu se gândesc să lucreze spre „terapie cu flori”, sau dacă faci muzică cu ei (ascultați sau produse) pentru a-i supune „terapiei prin muzică”, sau dacă joacă sau joacă o scenetă sau văd o piesă pentru a le modifica cu „terapie prin teatru”

Părinții au mult bun simț, nu își ascultă copiii, apucând posibilitățile-evenimentele ca resurse care nu trebuie denaturate. Ei înțeleg la fel de bine că ar trebui să regândim anumite concepte și practici trivializatoare și înșelătoare.Integrare și terapie prin principiile și metodele artei.

În acest moment, aproape că te întrebi când, cum și de ce nu să faci terapie prin artă și integrare fără să știi măcar să exersezi bunul simț2! Dar nu aceasta este direcția discuției. Nu vrem să ne jucăm cu ironia sau chiar să tratăm ceea ce este evident.

2. Ciudat este că ține de mine, mereu și niciodată des, să fiu nevoit să subliniez superficialitățile și chiar abuzurile anumitor definiții și operații art-terapeutice, după ce timp de peste 25 de ani am promovat în toate modurile și cu fiecare efort cultura pe care aceasta zona. Totuși este așa. Astăzi, terapia prin arte este în furie și terapeuți improvizați, invenții de metode, cursuri de formare și orice fel de posibile cereri de pe piață apar ca ciupercile, chiar și sub presiunea nevoii de a găsi un profil profesional alternativ mai puțin uzat sau mai puțin umflat, cu speranța de a obține un loc de muncă.

160

În schimb, ar trebui să continuăm pe calea care ne poate conduce la unele de ce ale artei și la posibile denaturari ale de ce.

Un prim punct cheie – fundamental – pentru că este potențial greșit înțeles este ceea ce vom numi substituție.

Destul de mulți părinți au încercat să ia locul rehabilitatorilor. Aceștia din urmă au încercat să înlocuiască terapeuții. Am putea continua prin a menționa înlocuirea operatorilor cu educatori și aceștia cu rehabilitatori și așa mai departe.

Înlocuirea rolurilor, a abilităților, a funcțiilor de ajutor, a scopurilor de a fi unul dintre persoanele îngrijite are nevoie de o personalitate anume, diferită, ascultarea ne permite de asemenea să înțelegem cum putem înlocui arta cu terapia (în loc să o combinăm și să o declinăm). adecvat) sau un tip de activare cu scopuri integrative.

Instituția de înlocuire

Voi face niște afirmații care s-ar putea să surprindă - mai mult decât cele deja făcute - dar pentru a limpezi privirea de numeroasele lentile care distorsionează realitatea că o anumită „cunoaștere de bună sau de rea-credință” (o anumită „înțelegere confuză”, un anumit „ cunoașterea aproximativă”, o anumită căutare a „intereselor sau avantajelor personale”, a unei anumite „ideologie mistificatoare” și așa mai departe) continuă să producă, trebuie să fie într-o atitudine de regândire radicală.

Termenul de terapie – în sectorul artelor – este foarte greșit înțeles și adesea folosit impropriu. De asemenea, ajungem să nu facem distincția necesară, indispensabilă, între adjectivul terapeutic și substantivul terapie, între tot ceea ce în viață poate oferi - direct sau indirect - beneficiu, plăcere și ceea ce este tocmai vizat, implementat, finalizat într-o intervenție și în un cadru clinico-terapeutic specific.

Terapia prin artă, din păcate, devine un depozit de propuneri bizare, dacă nu chiar ciorbe de principii și practici psihoterapeutice, fierte

în bulion din cele mai variate tehnici (dramă animată, dramatizare...), într-un nepăsător și într-un individualism al teoretizărilor. de imaginaţie neînfrânată.

Fără a putea aborda alte argumente, ultimul și de puțină importanță - cel legat de tutela disponibilă în vigoare în legile în materie.

161

antrenament și practică în terapie, care este riguroasă și esențială, dar pe care multe cursuri și aplicații multiple o trec senzațional cu vederea; Acesta este un subiect asupra căruia nici nu vreau să mă opresc.

Instituția substituirii adjectivului cu substantivul referitor la terapeut este un exemplu semnificativ de arbitrar, confuzie, superficialitate care apare rar și operează în sectorul integrării, reabilitării și terapiei.

Dar de ce se întâmplă acest lucru în domeniul artei mai mult decât în alte sectoare?

La prima vedere s-ar putea crede că arta pare ușor de pus în practică; ca din punct de vedere artistic multe produse au atins o valoare de acceptabilitate si daca nu sunt realizate intr-un mod bun; că multe persoane interesate de terapia prin arte au sensibilitate sau experiență personală în domeniul artei și au beneficiat de aceste aspecte și se inspiră din experiența lor subiectivă fără măcar să simtă nevoia unor perspective științifice adecvate.

Este adevărat că ipotezele și presupozițiile care stau la baza sunt importante pentru a fi modificate radical, ele ar trebui să se bazeze pe ideea unei atitudini de nepăsare, de țintire a produsului mai degrabă decât a procesului, a rezultatului de a putea pentru a masca problema care a făcut-o mai puțin artistică, de a pleca de la bunăvoință și intenționalitate, dar printr-un înfricoșător deficit de cunoștințe, pregătire, control și supraveghere.

Aceste presupoziții se dovedesc a fi locuri greșite din care să se ia în considerare de ce de ce al artei: din aceste poziții arta nu se îndreaptă asupra de ce, ci aparent le rezolvă, rezolvându-le în aparența unui produs și a unui exercițiu care este înrudit la distanță. la art. .

În urmă cu douăzeci și patru de ani (1972), în primul meu articol publicat în revista „Note și reviste de psihiatrie” (an LXV, 3/4, pp. 389-396) am luptat deja împotriva acestei poziții luate atunci - de unii inovatori ai psihiatrie - pentru a spori munca „mentalului”. Logica a fost să amestecăm opere de artă ale oamenilor normali cu opere de artă ale subiecților „nebuni”, susținând teza conform căreia este dificil să distingem cele două tipuri de produse.

Această logică mistifiantă a aparențelor, care nu salvează nimic, nu a servit și nu servește la sporirea bogăției diferenței.

Confuză, standardizează, suprapune și nu acordă valoarea cuvenită diferențelor de asemănări și asemănărilor diferențelor, care

162

sunt Singurul mod în care mă cunosc, mă recunosc, mă cunosc este să antrenez arta într-o logică necunoscută, nerecunoscută, necunoscută.

Este o logică care supraevaluează și devalorizează uniformitatea, în încercarea de a înlocui problema persoanei suferinde cu instituția negării: aceasta este o logică plină de potențial de intoleranță - până la punctul de a provoca indiferență - pentru diversitate. . În acest fel, diversitatea nu apare, pentru că stă distorsionată pe această logică acoperitoare, aplatizantă.

Diversitatea este adâncime, abso, vertij.

Diversitatea este bogăție și este necesar să recunoaștem diversitatea diversității, dându-i sensul, valoarea și profunzimea potrivite.

Aș dori să citez alte trei gânduri ale lui Valéry care evidențiază ceea ce tocmai am afirmat; prima se referă la relaţia dintre uniformitate şi sensibilitate: „Uniformitatea scade odată cu sensibilitatea care este creaţie şi creatoare de exterioritate” (ibidem, p. 365).

Sensibilitatea este un act creator, posibilitatea ascultării poetice a sinelui, a realității celorlalți; este deschidere la lumină; este percepţia multiplului divers.

A doua se referă la funcția fundamentală a diferențelor: „Deosebirile dintre lucrurile cunoscute constituie cunoaștere” (ibidem, p. 6) și „jumătate din timpul mental petrecut în a descoperi că ceea ce nu este asemănător este similar și ceea ce este asemănător . nu se aseamănă” (ibidem, p. 320).

Al treilea se referă la semnele autentice cu care ne modelăm desenând diversitatea, unicitatea, irepetabilitatea, capacitatea de a fi transformatori: „Am început să desenez Sinele (ibidem, p. 37).

Vom adăuga, am început să-l cânt, să-l dansez, să-l fac un semn-form sentimental al capacității mele generative de a fi. Adică am început să găsesc forme estetice - sensibile - de existență, posibilități de modalități de a acționa cu calitatea conduitei: am început să simt viața ca o operă de artă, ca un act transformator-generativ al relației mele cu realitatea și cu contribuția acestuia din urmă la posibilul meu plan3.

3. Am început să joc primele fragmente din „eu”, ar trebui spus, pentru a face referire la concepția winnicottiană a unei zone intermediare foarte precoce de experiență în care sunt aruncate primele procese creative.

163

Winnicott ne-a arătat bine că spontaneitatea gestului este „adevăratul Sine” în acțiune și că numai „adevăratul Sine” este capabil să fie

creativ și să se perceapă pe sine ca real; substituțiile sunt camuflaje ale realității și ale sentimentului real „cu adevărat cufundat în realitate”.

De ce al artei, motivele ei aplicative în contexte de ajutor, simțul vital și vitalizator al artei nu ar putea să falsifice Sinele, ci să facă din experiența „adevăratului Sine” adevărată, profundă, transformatoare, generativă.

Instituția substituției este negarea artei, a „adevăratului Sine”, a creșterii personale, a utilizării responsabile a terapiei prin arte, a ajutorului autentic pentru ceilalți.

Celălalt nu ne cere înlocuire, ci mai degrabă o oprire, o pauză, un interval, un spațiu între noi și el, pentru ca amândoi să ne recunoaștem și să stabilim o reciprocitate a diferențelor recunoscute, a sensibilității față de exterioritate și de tine. asculta.

164

17. Terapia schimbării estetice

operele de artă ne ajută prin simplul fapt de a exista”

Simone Weil

Terapii prin artă

Terapia prin arte poate fi privită ca un fel de agora (trans-)disciplinară pentru integrarea trupului și minții, a gândirii și a emoției, a realului și a imaginarului: ca o formă locală/de cunoaștere și practică care integrează rațiunea raționalității cu motivele sentimentelor. Ele, de facto, trebuie plasate în acel spațiu potențial winnicottian care nu este atribuit doar jocului, ci și acel sentiment, trăind profund, că gândirea și realizarea artei în primul rând dimensiunea estetică și ceea ce este emoțional, sentimental, senzuală, cognitivă, organizând experiența pe care o presupune.

Și tocmai în traversarea estetică a inimii care se conturează în locul originar este punctul intermediar între lumea interioară și lumea exterioară. Acest local în terapia prin arte nu este doar intermediar între aceste două lumi, ci este și un integrator al celor două lumi: funcțiile conjunctive.

La cunoaștere este „în mod natural” traversând și traversând dimensiunea estetică: arti-terapia nu colgono la sensul și valoarea epistemologică, lucrând în circuitele complete cu caracteristici ricorsive și autorifactive:

corpo ► mente estetica -<-► cunoaștere

În plus, sunt ammettendo mai multe logice de cunoaștere și aprendi a unei potenzialità a potenzialità delle forme-contenuto, inaugurare

no un pensiero possibilistico costruito (con logice di secondo livello) sulle possibilità delle possibilità delle personali messe in forma (estetiche) dell'esperienza.

De altfel, această zonă de gândire și intervenție poate fi recunoscută și ca o terapie a terapiilor, în sensul unui mesaj în discuție a tuturor tipurilor de intervenții excesiv de unidirecționale, reductive, care operează pe secțiuni de circuite și nu. pe un circuit complet.autoreflexiv. Cu siguranță aceasta este o operațiune printr-o gândire ecologică care vrea să restabilească armonia, nu separarea, între intelect și emoție, între raționalitate și sentimente, între umanitate, cunoaștere și eroare.

Inversând afirmația lui Pascal că o lacrimă este un lucru intelectual, s-ar putea spune că un lucru intelectual este o lacrimă, un zâmbet, o bătaie rapidă a inimii. Adică: unul este și celălalt și invers; iar unul este în celălalt, folosind nu o logică separativă, contrastând unul cu celălalt (fie este un lucru, fie este celălalt lucru). Trebuie să abordăm o viziune a omului, a lumii, a cunoașterii, a terapiei mult mai amplă, mai bogată, mai profundă, mai integrată, mai posibilistă, mai legată de dimensiunea estetică (ca spațiu posibilist pentru noi forme de cunoaștere)1 .

El crede că vede

Mai avem de descoperit moștenirea neprețuită care ne vine dintr-o ecologie estetică a relațiilor complete puse la baza epistemologiei. Care este și democrație - în sensul autentic și deplin al ideilor, valoarea diferențelor, grija pentru pluralitatea dimensiunilor realului și irealului.

Acum, mi se pare că ascultarea – luată în ansamblu – artă/co-cunoaștere/terapie (autoeducație) ne poate apropia de ideea de gândire ecologică (de a-i ajuta pe ceilalți).

Cu alte cuvinte, a unei gândiri multidirecționale pe bază transdisciplinară: o gândire capabilă să facă trinomul artă/con să dea roade

1. În realitate ne apropiem de adevărul lucrurilor atunci când suntem capabili să înțelegem relația dintre lucruri și relațiile dintre lucruri puse în relație. Adică atunci când folosim ascultarea umilă, participativă, autocritică, profundă, uimită, poetică, posibilistă, unitară, neprefinalizată și unidirecțională a realității.

știință/terapie în moduri, simțuri, forme multidimensionale. Dimpotrivă, mai avem obiceiuri de gândire anti-ecologice care ne fac să vedem și să credem boala în funcție de ceea ce credem că vedem și ceea ce vedem pentru că o credem. În ambele cazuri vedem și credem într-un mod forțat, distorsionant, parțial, șocant. Dar aceasta, în loc să ne ajute să înțelegem că cunoașterea (precum să aducă cu ea o cotă de ignoranță) nu rezidă în ceea ce vedem, în ceea ce credem, ci în tot ceea ce se află în spatele acestei vederi, a crede, a crede că vedem și – mai presus de toate – a vedea prin ceea ce credem, ne împinge să

afirmăm că tot ceea ce nu ține de logica raționalității, a explicației științifice (iluminat de „credința” teoriei și puterea ei de fascinație) este o iluzie. În acest fel este posibil să ajungem să fii de acord cu raționamentul unei rațiuni prezumtive, care nu are instrumente pentru a-și realiza propria posibilă eroare; la o cunoaștere fără posibilitatea unei conștiințe autocritice; a privi simptomul mai degrabă decât persoana sau a privi persoana prin teoretizarea simptomului.

Boala ca experiență de viață, ca narațiune despre sine în lume, este vorbibilă, ascultabilă, accesibilă, agilă doar cu o logică hipercomplexă; chiar cu logica de „al treilea nivel” (cu metalogica de metalogică)·, cu o logică care pare – uneori – absurdă pentru că este foarte nelogică; cu logica care stie sa renunte la explicatie pentru a deschide bratele la intelegere si chiar la incapacitatea de a intelege; cu logici care știu să abandoneze numele lucrurilor pentru a căuta concepte noi, pentru a găsi sunete care, ca și muzica, pot intona semnificații altfel de necunoscut:

când la apusul cuvintelor se prelungește umbra sunetelor

și se curbe pentru a atinge suprafețele acum fără nume și întunecă și estompează contrastul formelor inima mea respiră întregul orizont și un timp nesfârșit bate care este bucurie și durere țipă și tăcere

167

Atunci ar trebui să ne regândim critic modurile de a gândi, pentru a lăsa să apară acea gândire ecologic-estetică care ar putea aduce o gândire notabilă cunoștințelor și abordării cunoașterii noastre. Într-un fel este o terapie cunoastere traversată de artă; a unei arte care se lasă pătrunsă de terapie pentru a aduce un nou cunoastere; a unei terapii care renunță la sine pentru a recăpăta în posesia identității artei cognitive, a unei interrelații a tuturor acestor trei posibilități pentru a genera posibilități mari de a avea o parte...

Este vorba de a concepe universul cognoscibilului (și complexitatea complexității pe care o exprimă persoana) ca un sistem integrat de logici disimilare și posibiliste (interacționante) în care omul este una dintre aceste multilogici care exprimă diversitatea în diversitatea diversității. .

În sfârșit, este vorba de a înțelege paradigma complexă a educației: artă-cunoaștere-terapie (auto-) ca o rețea plunermeneutică de conectare/integrare, țesută cu același fir de gândire ecologică.

Conjuncția care ne permite să realizăm schimbarea

Conform acestui set de perspective de reflecție, locurile (în sens metaforic) de alegere pentru terapia prin artă ar deveni cele ale e-ului care schimbă contrariile în locuri de ființă, în poziții de cunoaștere, în posturi ale minții . Una este aceea care pune în relație, care conectează circuite de cunoaștere, care țese rețele, care conectează, care creează noi forme și posibilitățile inteligenței sunt date la acțiune cu conștiință și sensibilitate: posibilitățile

inteligenței cresc sensibilitatea în deciziile sale sensibile da conștient.

Iar aceste locuri reprezintă forme schimbătoare de experiență, irepetabile, unice și diferite în fiecare experiență și nu forme statice, identice, repetabile ca formule sau experimente desăvârșite care sunt mereu aceleași.

Arta este conjuncție - și semnul unei spirale, al unui circuit, al și îi aparține - pentru că este regândirea continuă a sinelui, experimentarea și schimbarea sinelui, cercetarea și redefinirea sinelui în formă estetică (emoțională). , imaginativ, cognitiv, creativ, af

fetiv) de sine. Arta, ca și viața, este una și nedefinită care leagă persoana, cunoașterea, schimbarea, cu lumea și cu propriul univers existențial.

Artă și știință: centru și periferie pentru cunoaștere

Universul – la fel ca universul cunoașterii – este tot centrul și toată periferia: observatorul este cel care îl orientează, îl împarte, îl destină. Într-un anumit sens, periferia este și centrul și opusul său. Același lucru se întâmplă și în cunoaștere: ea ia din când în când forma științei și a artei; acum unul, acum celălalt sunt centrul și periferia cunoașterii.

Întregul univers este o mare de vis și un semn estetic. Atât de mare încât uimește și îngrozește. Dăruind emoții amețitoare în fiecare expresie.

Sentimentul este că reduce riscul de frică în fața violenței. Arta a încercat să experimenteze uimirea pentru a obține cunoștințe din ea. Împreună - știință și artă - puteți face echipă pentru un cunoaster al cunoasterului, încrucișând împreună uimirea și teroarea, vise și realitatea, rațiunea și poezia...

pulsează de prevestiri în întunericul somnului care se extinde ca timpul rotund al visului în care corpul se răstoarnă și vorbește cu ritmuri de viscere întortocheate de umori fluide de măduve albe în scene de proză și dans într-un muzical de retragere și adunare. de „existență peste existență de viață peste viață, așa cum continuă o zicală fermecată despre ploaia peste ploaia care cădea

Și acolo unde valorile și măsurile, unghiurile și cuvintele, regulile și interdicțiile trăiesc acea lumină subtilă, tenue, împrăștiată, amestecată cu ziua și noaptea pe care cunoașterea începe să se exprime. Și formele ei sunt inefabile ca muzica, spațiile ei sunt hermeneutice, genealogice, amețitoare ca poezia, simțurile ei sunt schimbătoare, suspendate, rostite în tăcere ca dansul.

Și aici se coagulează inițial carnea și gândurile pline de dorință, pasiune și emoție.

Aici rațiunea tremură de groază și uimire și ține arta și știința aproape de sine pentru a-și simți întregul trup palpitant într-o îmbrățișare: la fel ca îndrăgostiții care își încredințează viața trup la trup, inimă la inimă.

18. Ascultarea diversității și a frumuseții

„Toate drumurile sunt lungi, dragii mei duc acolo unde dorește inima”

Joseph Con rad

Diversitatea îl distinge pe om.Este ceea ce ne permite să ne deosebim unul de celălalt și ceea ce constituie identitatea (co-instituțiilor): este aspectul semnificativ al evoluției noastre, diversificându-ne în creșterea noastră moment de clipă. Totuși, a asculta diversitatea în multele ei forme, înțelesuri, valori este o ascultare dificilă, deseori negata, distorsionată, imposibilă, pentru că diversitatea este tulburătoare, însăși identitatea noastră-diversitate generează neliniște în noi.

Filosoful Aldo Giorgio Gargani afirmă (1985, p. 32): „... dacă aș fi stăpân pe ceva, aș fi stăpân al anxietății”. Cu toții devenim stăpâni ai neliniștii de fiecare dată când ne recunoaștem diversitatea intimă și acceptând-o, o punem în existență fără să ne temem de ea.

Unicitatea, irepetabilitatea, istoricitatea, creativitatea, cunoașterea netotală a noastră și a celorlalți și a întregii realități care ne înconjoară sunt caracteristici care trag formă, simțuri, valori din diversitate care este deci de considerată o bogăție.

Fiecare om este o complexitate de nespus care-l face complet de necognoscibil, aproape de necognoscibil în toată complexitatea-totalitatea ființei sale.

În 1990 am deschis cartea The Reason of Sentiments reflectând la întrebarea lui Barthes cu privire la posibilitatea de a concepe o știință a unicului și a irepetabilului, bazată pe o cunoaștere foarte particulară care nu se mișcă și nu are ca călătorie comunul și repetabilul. si destinatia. În acel text am menționat căi posibile, am formulat propuneri deschise și evolutive, am indicat ascultarea poetică a existenței ca instrument eficient și motor al cunoașterii estetice a

cunoaștere (pp. 17-18). Am concluzionat acea călătorie a ascultării multiplelor ascultări ale vieții și cunoștințelor privind educația (familie, școală, socială) ca pe o cale de regândire din perspectiva unei oportunități de a se pune în formă estetică (cu aportul indispensabil al rațiunii de sentimente), să-ți placă o operă de artă. Viziunea asupra vieții ca operă de artă a fost adesea contestată de mine: pentru unii este o utopie; pentru alții o iluzie; unii l-au considerat doar un paradox; alții au văzut-o ca pe o metaforă și atât. Probabil pentru asta se merită și el.

Este cu siguranță o metaforă, dar nu numai atât.

Personal, a continuat să o susțină și a considerat-o indispensabilă pentru schimbarea situației vremurilor noastre, pe care nu am ezit să o declar dezastruoasă, departe de a fi orientată - în pragul mileniului III - să privească existența, și probleme ale umanității în ansamblu, în ceea ce privește opera de artă; termeni care urmăresc să facă referire implicită și explicită la frumusețea constructivă acolo unde coexistă, cooperează și se armonizează eficient: solidaritate, speranță, ecologie, altruism, pacifism, fraternitate, democrație, libertate, creativitate, smerenie, respect profund pentru diferențe.

Cred că omul nu se poate lipsi de un gând la frumusețe.

Au trecut aproximativ douăzeci de ani de la prima formulare a „teoriei estetice a experienței”, în care am atribuit o importanță fundamentală și o valoare cognitivă esențială dimensiunii estetice a experienței, care se bazează pe considerarea subiectului ca un subiect estetic care are un caracter natural. dispoziție de a asculta esențial, poetic, de existență și de a se informa pe sine și realitatea ca pe o operă de artă. Douăzeci de ani au fost folosiți pentru a experimenta „metoda dinamică transdisciplinară”, constant pozitivă și niciodată foarte satisfăcătoare. Dar și douăzeci de ani să vezi rezistența pe care o are în proiectarea și proiectarea în această logică și cât de ușor este în schimb să rămâi obtuz, surd, când asculți această dimensiune care se deschide asupra și spre diversitate, pe și către umanitate, pe și către demnitatea fiecărei persoane și respectul lor nesfârșit.

Cu siguranță această teorie este incomodă, pentru că incomodează multe certitudini, multe dimensiuni ale vieții și cunoașterii care stau la baza acomodărilor cunoașterii și vieții. Este un teo

ria care radicalizează incertitudinea și ambiguitatea, forma și conținutul, ascultarea și ignoranța, diversitatea și schimbarea. Și nu este puțină importanță dacă la aceste aspecte adăugăm principiilor extrem de radicalizatoare revizuirea paradigmelor epistemologice cele mai folosite și uzate.

Este dificil să sintetizezi în câteva puncte scurte teoriile și această metodă, cu toate dovezile fiind date pentru a menționa cum ideile de bază trebuie înțelese într-un mod foarte concis, cu prețul riscului simplificării extreme a ideilor și procedurile, care intenționează să răspundă nenumăratelor solicitări care mi-au fost adresate – în special de către studenți – să construiască un fel de „fișă” care să ilustreze atât (teoria cât și metoda).

Cu acest scop unic și precis, am formulat - mai jos - o serie de puncte (douăzeci de noduri, intersecții conceptuale), care cred că indică și explică suficient conceptele cheie ale teoriei estetice și ale metodei dinamice transdisciplinare.

Un avertisment este esențial: diferitele concepte, diferitele poziții ale gândirii, punctele de vedere din diferite puncte ale întregului

teoretic, exprimă un fel de susținere intelectuală care poate fi folosită pentru reflecția personală. Prin urmare, aceste puncte nu sunt distanțate pentru un aspect mare al teoriilor și metodelor și, prin urmare, nu mai sunt puncte definite.

Premisă

„... în general suferința unei existențe fără patimi este mai mare decât suferința stârnită de patimile înseși”

Jean Baptiste Du Bos

Ascultarea persoanei aflate în dificultate vizând îngrijirea de disconfort, suferință, nevoi, dorințe, motivații subiective și resurse pentru a întreprinde un proces de reabilitare înseamnă - în primul rând și sensibil - primirea în gândurile și experiențele celeilalte într-un mod autentic.

Din această perspectivă, este esenţial să-i ascultăm profund pe ceilalţi, integrându-le istoria, aspectul fizic al bolii, cel psihic, cel social. De asemenea, este necesar să se pună în slujba persoanei – atât individual cât și instituțional – cu

care trebuie împărtășită în proiectul de reabilitare, valorificându-și alegerile-propuneri, protagonismul său, modul său de a se replanifica în trecerea prin starea de boală, în căutarea unui sentiment de (altă) autoconfigurare.

Ajutorul de reabilitare, din această perspectivă, trebuie jucat – în mare măsură, într-o manieră fundamentală și într-o măsură decisivă – de partea auto-recuperării progresive, care este activarea „părților” sănătoase reziduale sau potențiale, a celor emoționale și resurse sentimentale, interese și motivații subiective. Un ajutor de reabilitare bazat pe reciprocitate-solidaritate, într-o implicare vie și vitalizantă a celuilalt, care impune ca operatorul individual și colectivul să participe și să devină conștient de un proiect de viață în armonie cu celălalt într-o situație de sprijin -schimb-ascultare. .

Prin mare, atribuiți semnificația și mutați munca de îngrijire a celuilalt care are nevoie de atenție și performanțe în funcție de această direcție precisă de gândire - aparținând metodei dinamice transdisciplinare (MDT)1 - stă la baza cantității și complexității principiilor de îngrijire reflectate. atât în metodologia de intervenție, atât în tehnică, cât și în verificare1 2. Principii teoretice și operaționale care sunt înrădăcinate în ceea ce ar putea fi definit ca episte

1. Prima elaborare a MDT (Metoda Dinamică Transdisciplinară) a fost formulată în 1978. Aceasta a fost urmată de două sistematizări după mai multe perioade de doi ani de experimentare în domeniul meloterapiei preventive, reabilitative și terapeutice (1980-1982 și 1982-1984) și în domeniul terapiei prin dans și eidoterapiei (1984-1986). Ulterior, din 1986 până în 1988, au fost efectuate experimente experimentale ulterioare , cu proceduri de verificare stabilite, până la

reorganizarea definitivă teoretică și practică a MDT (1990). Pe lângă numeroasele articole publicate în reviste populare și populare, diferitele reelaborări ale MDT-ului se regăsesc în următoarele ediții ale unor volume publicate de mine: 1984 (Angeli, Milano); 1986 (Învăţământ şi Şcoală, Ancona); 1987a (Unicopli, Milano); 1989 (Zanibon, Padova); 1991 (Unicopli, Milano); 1994 (Provincia Milano, Milano); 1995a (Angeli, Milano); 1996 (Angeli, Milano). Vezi și articolele mele care au apărut în „Quaderni di Musica Applicata", PCC, Assisi.

2. MDT-ul este de considerat o metodă generală de abordare a cunoaşterii dotată cu un stil propriu de analiză epistemologică în procesul cognitiv') şi o metodologie specifică de intervenţie asupra cunoscutului. În termenii preciși ai unei metodologii de intervenție cognitivă a persoanei (și clinice, de modificare a personalității) se configurează ca un instrument conceptual și operațional - util, original, dar extrem de delicat - utilizabil în scopuri de planificare și implementare preventivă, educațională. planuri si reeducative, integrative, reabilitative si terapeutice.

mologia bolii și intervenția ca zonă de reflecție asupra tuturor proceselor cognitive dragi și asupra practicilor aferente inerente felului în care îl cunoaștem pe celălalt și diversitatea-originalitatea-complexitatea lui, celălalt-bolnav, boala-suferință și ce să-i facem aceasta. cunoastere deriva. Dar sunt principii incomode, care contravin tendințelor medicinei tradiționale; care merg în direcția opusă spiritului acelor acțiuni reformiste în domeniul sănătății – atât de populare în această perioadă – care par să solicite pacientului și celor care îl îngrijesc să se pună în slujba problemelor economice ale țării; sunt principii care, în anumite cazuri, par să ne solicite să ne întrebăm mai întâi despre modul în care ne punem întrebări în fața suferinței3.

Fiecare teorie conține subiectul care a construit-o (și convingerile-intențiile sale depind de propria sa viziune asupra lumii)4 și ar trebui luată în considerare (ca un construct ipotetic provizoriu și conjectural) fără iluzia că poate „explica", investiga. , interpretează ceva ce nu este direct sau indirect implicit în aceleași principii care sunt folosite pentru formularea lui (ar putea fi luat în considerare chiar plecând de la ceea ce nu reușește să înțeleagă realitatea).

Merleau-Ponty în lucrarea sa Phénoménologie de la perception a avertizat despre faptul că, deși întreaga lume a științei a fost construită pe viață, de fapt știința nu era deloc capabilă să lumineze natura experienței personale, adică a acelei experiențe subiective. că textul vieții scrie cu un scris de mână uneori ilizibil, cu descrieri absurde, surprinzătoare, cu „adevăruri"

3. MDT-ul își găsește elaborarea în cadrul unei teorii interogative a cunoașterii, ca teorie de frontieră între psihologie, filozofie, epistemologie, lingvistică: este o teorie estetică transdisciplinară a cunoașterii, cu o orientare fenomenologic-psihodinamică și sistemică - constructivistă . Are caracteristica unei metode integrativ-

transformatoare care exploatează contrariile, folosind ì'et et în mod complementar la ìì'aut aut.

4. Einstein, într-o conversație cu Heisenberg, a subliniat modul în care teoria observării realității era capabilă să „decidă” ce poate fi observat, dar a fost necesar să se adauge și „cum” se poate observa, precizând că acest „cum” ' afectează atât asupra observabilului-observabil, atât asupra observatorului, cât și asupra conceptualizării observatului, cât și asupra posibilelor deducții-interpretari-acțiuni asupra realității cunoscute imprimate pe o teorie dată. La rândul său, Heisenberg, în '59, scria că ceea ce observăm nu este natura însăși „ci natura expusă modului în care punem întrebări”; Trebuie remarcat, totuși, că întrebările sunt la rândul lor explicate din locul în care le plasează convingerile noastre asupra naturii lucrurilor.

șocante, deconcertante, dureroase, cu imagini atât de întunecate încât nu intră în ochi, fără exclamații ale evenimentelor, nici măcar cele mai tragice și cu tăceri atât de amețitoare încât să ne dezorienteze.

Introducere în MDT

(Limba științei este limba suferinței)

„Este posibil, așa cum spune Homer, ca zeii să trimită suferință muritorilor pentru ca aceștia să poată vorbi despre ei și ca în această posibilitate cuvântul să-și găsească resursa infinită”

Michel Foucault

Sunt cuvinte, concepte, expresii care de multe ori ne încurajează, ne fac să sperăm, par niște arme ingenioase împotriva angoasei pe care ne-o provoacă suferința. Dintre acestea, unele se remarcă mereu din efectul marin: științificitate, strategii tehnologice, rețele de intervenție și multe altele. Unii par plini de magie, înalți de omnipotență, înalți de mântuire aproape sigură. Și toate par să aibă sunetul liniştitor al unei soluţii. Aceștia sunt termeni care vin să consoleze atât terapeutul, cât și pacientul.

Suferința nu are aproape nici un cuvânt, nici un rost: are adesea priviri rugătoare, țipete tăcute mai tunătoare și pătrunzătoare decât tunetul; are cuvinte incerte, slabe, ineficiente. El vorbește adesea limbajul nesiguranței, al îngrijorării până la disperare, al balbuirii negrăitului. Un nespus de emoții care își pierde eficacitatea, ordinea, logica cuvintelor, căzând într-un nespus în care știința nu se lasă niciodată târâtă și redusă, totuși — așa cum afirmă Olievenstein (1990, p. 147) — „nici măcar nespus [despre emoții] poate fi redus la știință”5.

Ceea ce nu poate fi exprimat în cuvinte, pentru că ne rănește profund, lacerând carnea sentimentală a ființei noastre, marcând-o cu o suferință intimă, se poate spune sub altă formă-semn,

5. Olievenstein precizează: „Ar fi incorect să pretindem că ceea ce nu se spune este neștiințific. Este complet extern unei logici

explicative... Discursul științific funcționează ca reasigurare organizatorică. Nespusul organizează securitatea și frica în același timp, fără a se sacrifica una altuia” (Il unsaid of emotions, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 22).

un semn situat în raport cu site-ul limbajului convențional, obișnuit, obișnuit: un semn extraordinar ca cel al artei; un semn cu care să reprezentăm prezența a ceea ce ne temem, a ceea ce ne este frică și de care suferim, a ceea ce este incomunicabil pentru că nu este nici în stare să spună, nici comun cu a spune și nu poate fi pus în circulație în mod obișnuit sub forma de limba comuna.

Nespusul și nespusul debordează din limbajul științific, nu pentru că ar fi antiștiințific, ci pentru că trec dincolo de marginile limbajului științei, scriind la limita scrisului de sine, subiectiv, creator și dor de libertate. O scriere care mută granița semnelor dincolo de cea a cuvântului vieții de zi cu zi, a datei sensului odată pentru totdeauna, a puterii de echivalență și explicație care omogenizează lucrul la numărul său solicitând adaptarea la experiența individuală, la sentimentul de epuizare. Amândoi trec dincolo de acest ooter feeric, pentru a-și cânta contra-puterea6. Trecem dincolo de forma obișnuită pentru a merge într-o căutare aventuroasă a formei personale extraordinare.

Astăzi se profilează la orizont o nouă nevoie urgentă, aceea de a lupta împotriva acelor limbi, a acelor atitudini, a ce practici care îi fac pe oameni să sufere mai mult de aceeași boală, pentru că în moduri diferite îi iau persoanei cuvântul de autenticitate, experiența lui care subminează certitudinile cunoașterii, deplasând limitele definițiilor de încasărire. Trebuie să recâștigăm și să reexpandăm - să-l folosim în mod corespunzător - spațiul de ascultare a pacientului, a simțului poetic (Lorenzetti, 1996) al celuilalt, a motivelor sentimentelor sale (Lorenzetti, 1990), la dimensiunea estetică. (Lorenzetti, 1995)) a înțelegerii lui sensul lumii înainte de a suferi grijile vieții și morții. Ascultarea – asta – care este un adevărat stil de îngrijire de a avea grijă de ceilalți7.

Poate că suferința este acea oportunitate unică pe care o are omul de a se opri și a lua în considerare existența fără inferența (uneori coercitivă și distorsionantă) a cunoașterii disciplinelor și interferența lecturii

6. „Nespusul omului îi este specific prin aceea că este creator, prin aceea că dă naștere unui dialog al omului cu el însuși care se înscrie în memoria subiectului și din acel moment continuă să constituie un nucleu de neatins care vor fi necesare în orice moment luați în considerare. ... Nespusul este o marjă de libertate specifică fiecărui individ, rodul unei voințe, spre deosebire de reprimat” (ibidem, p. 11).

7. MDT conceptualizează și operaționalizează un stil de îngrijire de a se îngriji de cunoștințele celuilalt.

lumea pe măsură ce o adaptează la scopurile lor, limbajele lor, logica lor: fără indiferența de a simți, a cunoaște, a spune.

Poate că handicapul grav constă în povara problemelor, în povara economică continuă, în cererea sa de energie enormă, dar și în întărirea afectiunilor, prin întărirea legăturilor, prin umanizarea întregii realități până la improbabilitate. , ne împinge puternic. până la marginea conflictului dintre resemnare și revoltă, permițându-ne să întrezărim abisul amețitor al simțului aparent absurd al existenței în afara dimensiunii estetice a vieții, ca o inepuizabilă punere în formă creativă a sinelui în lume, plină de emoție vitală, sentimente, afectiuni.

Uneori suntem incapabili să fixăm privirea cu care suferința ne privește și ne pune întrebări pentru că modul ei de a ne contesta logica și raționalitatea face apel la ilogic și irațional, la original și neobișnuit. Ni se pare a fi înșelător, înșelător, rezistent la rațiunea raționalității și raționalizării, fără a putea găsi o negociere cu a-raționalul pe care ni-l propune sau ni-l impune, dar motivul trebuie definit: „pe baza tip de dialog care interacționează cu lumea exterioară care îi rezistă”, întrucât „adevărata raționalitate recunoaște iraționalitatea și dialoghează cu iraționalizabilul” (Morin, 1993, p. 120).

„Adevăratul motiv” este imaginația, deoarece, dacă aștepți ca ea să-ți ofere acele imagini prețuite ale realității, ele se află adesea în spatele întunericului raționalizării, șters de umbra ei persistentă.

Practic, toate MDT-urile

(Către o hermeneutică gnoseologică bolii)

„... fiecare om este înlănțuit de caz, care organizează fragilitatea ființei și echilibrului”

Claude Olievenstein

Situația posibilelor patologii este considerată subprofil ca tulburare într-o unitate bio-psiho-socială - cu pierdere tranzitorie de organizare sau cu elemente persistente de dezorganizare sau cu destructurare stabilă (la diferite niveluri de severitate) a ordinii.

178

Această stare creează condițiile pentru ca individul să se pregătească potențial pentru o căutare a schimbării (favorizată de criza ordinii și disconfortul dezordinei) restructurarea unei (noue) creare a ordinii; sau la o recompunere a existentului într-un individ-original punerea în formă a diferențelor cuiva.

Acest tip de reorganizare poate fi înțeles ca o oportunitate complexă, particulară și diferită pentru fiecare individ, de a experimenta schimbarea de sine în lume - a unui proiect transformator (cu trăsături de originalitate) - care implică un ansamblu de procese interconectate, corelate. , interdependent.

De exemplu, invaliditate, boală, handicap, starea de suferință psihofizică, o persoană nu poate fi considerată îngrijitor privat exclusiv pentru un anumit individ, denotă suferință, disconfort, dificultăți, durere, probleme de A fi într-o situație de boală afectează, implică și pune sub semnul întrebării în diferite moduri orice altă persoană apropiată sau apropiată persoanei care se confruntă cu acea condiție.

Crearea unui alt ordin nu poate fi considerată ca o restabilire a ordinii anterioare evenimentului de boală, ca o reeditare a ordinii existente înainte de îmbolnăvire; nu este o reconstrucție a ceea ce a existat deja, ci o construcție a ceea ce există deja plecând de la dezordinea, haosul, pe care acest eveniment a generat-o.

Boala este semnul haosului care proiectează - în orice împrejurare într-un mod diferit (și cu o cotă de originalitate) - suferința cu o dublă referire: una la forma suferinței și alta la punerea în formă a principalului. cauza.experienta suferintei. Sesizare dublă care îi afectează la rândul său pe toți cei care lucrează în favoarea celor aflați în stare de suferință.

Include elemente teoretice și practice ale MDT

(Epistemologia bolii și a intervenției)

„Dezvoltați raționamentul din o mie de puncte, nu doar unul”

Elias Canetti

Fiecare cunoaștere presupune o modelare afectiv-emoțional-corporeală a sinelui (parcă ar spune că fiecare cunoaștere este o lovitură pentru inimă), cu un atu cognitiv.

179

A cunoaște nu înseamnă doar restructurarea a ceea ce este deja cunoscut, ci este și – și mai presus de toate – resemnificarea relației cu lumea de sine, resemnificarea pe sine.

Acest proces necesită o evaluare a modurilor personale de a se percepe (și de a se percepe) estetic, pentru a înțelege nivelul de posibilitate al modului propriu al unei persoane de a înțelege estetic (adică carnal, emoțional, senzual, afectiv, sentimental, inițial, creativ) se-lume.

Suntem, simțim, primim lumea în minte așa cum suntem, simțim, primim realitatea cu trupul și invers: putem fi cu corpul ceea ce putem fi cu mintea și putem fi cu mintea ce putem fi cu corpul . Winnicott (1989, p. 25) sublimează natura umană ca fiind definibilă „în termeni de minte și corp”, dar în schimb este „o chestiune de interrelație între psihic și corp, mintea iandu-se la granița funcționării psihosomatice. ”.

Ne referim la lume așa cum ajungem să o cunoaștem trăind-o, aceleași gânduri sunt ceva di vivo care ne ajută să trăim. Cunoașterea

semnificativă ia formă din modul în care privim lumea, din modul în care ne privește și din ce și cum ne lăsăm priviți.

Actul cognitiv ar trebui deci considerat ca un azmwc de atribuire a sensului formei legat de posibilitatea (și dependent de aceasta) a fiecărei persoane/personalități de a anexa acea parte a cunoașterii care se poate referi la cunoscutul gândibil (la ceea ce nu poate fi în întregime gândit). cunoscut), la cunoscutul negândit încă) și depășind aceasta pentru a ajunge la acceptarea aparentului incognoscibil printr-o resemnificare - ca repunere în formă estetică - a eului potențial gândibil, care se deschide spre necunoscut (de pe sine), neobservat, celor ignorați, celor lipsiți de sens pentru că vă va oferi o oportunitate formală.

Boala ne duce spre necunoscut, este o călătorie spre granițele cunoașterii noastre și ale cunoașterii pe noi înșine (Lorenzetti, 1992).

Intervenţia care vizează persoana cu dificultate, începând de la primul interviu şi diversele operaţii anamnestice şi diagnostice, este o cale spre cunoaşterea celuilalt (Lorenzetti, 1984).

Cunoașterea ne vine prin celălalt, ceea ce nu este cunoscut, ceea ce este diferit de cunoscut, de formele cunoscute (din formele de cunoscut). Nu poate exista cunoaștere fără a asculta diversitatea și diversitatea diversității (Lorenzetti, 1989).

Dar este o ascultare despre care s-a spus că este particulară, sensibilă, esențială, capabilă să înțeleagă aspectul unic, istoric, irepetabil, generativ, nu total cognoscibil, care caracterizează fiecare persoană, chiar și întâlnirea cu persoana însăși. O ascultare extraordinară, deloc banală, deloc obișnuită, deloc superficială, deloc neatentă, plină de toate acele „nuturi” – reducând posibilitățile de a asculta – care fac ca ascultarea suferinței altora să fie plictisitoare: o ascultare care a fost numită în mod specific poetică, ca acea ascultare la care lucrurile ne cheamă în chemarea lor extremă și ulterior întrebătoare.

O ascultare care poate fi pusă în formă activând acea tensiune spre a deveni pasionați de cunoaștere și viață, care ne oferă o stare de spirit, de trup, de întâlnire cu celălalt în stare iubitoare (Lorenzetti, Antonietti, 1987) : o stare ciudat de normală care ne face să fim normali extraordinari, deoarece ne simțim gândind, fiind intens aproape de celălalt, de lucruri și de ceea ce acestea palpită de emoționant și sentimental. Este o condiție care ne descurajează să ascultăm profund ca o acceptare a diversității-cunoaștere, care ne descurajează să ne apropiem de întregul nostru exterior ca și cum ar fi parte din propriul nostru corp, ca pe noi înșine: a fi prin celălalt - în ascultarea poetică a celuilalt. - permiteți-ne să fim tot ceea ce altruismul, diversitatea, întrebările din noi.

Această diversitate poate duce la un beneficiu economic, precum și diversitatea competențelor puse la dispoziție proceselor de cunoaștere implicite în procedura de îngrijire a pacientului . Integrarea

competențelor în specificul (dar nu suprapunerea de roluri) a membrilor grupului care preia cunoștințele despre celălalt este una dintre cele mai bune modalități de a înfrunta, cita, aduna împreună complexitatea persoanei, a evenimentului. a suferinței, a diversității care se exprimă în individ și în individul organizat, structurat, în suferința sa.

În această operație cognitivă fiecare detaliu, fiecare detaliu, fiecare element, chiar și aparent de importanță irelevantă, devine semnificativ, chiar decisiv, pentru a construi o formă a cadrului legat de cunoașterea despre celălalt.

Acest tip de ascultare (tipic MDT), atentă, detaliată, detaliată, care nu aruncă nimic dar în același timp acordă atenție esențialului, poate fi indicată într-o psihologie minimală, o psihologie esențială a privirii peisajului alte.

181

Fiecare dintre noi este ca un peisaj și cei care se apropie de el, intră în acest peisaj, îl trăiesc, îl explorează sunt mai mult sau mai puțin încântați, pasionați de el și fiecare acordă o importanță mai mare sau mai mică părților, privirilor, imaginilor, sunetelor, mirosurilor, architectures of this peisaj.

Poate ar trebui să inventăm o psihologie a peisajului vieții, pentru a înțelege mai bine peisajul persoanei, sistemul său, mediul său, clima...

Cu siguranță, trebuie să folosim concepte mai largi, diversificate, integrate, inter și transdisciplinare pentru a aborda ansamblul uman, diferențele dintre diferențele individuale ale indivizilor și toate acestea au declinat în starea particulară de suferință gravă.

Structurile limbajului gândirea și îmbogățirea formelor și figurilor limbajului ne modifică modul de a gândi; Wittgenstein a susținut că „un cuvânt nou este ca o sământă proaspătă aruncată în pământul discuției” (1980, p. 19).

Omul este un semn, el este o realitate semiotică care trăiește și transformă semnele realității: un semn nou este o posibilitate suplimentară de a fi și de a înțelege. (Psihologia pentru a investiga și a încerca să înțeleagă realitatea semiotico-estetică umană ar trebui să devină estetică semiotică transformatoare).

Se întâmplă, nu de puține ori, să lăsăm gândurile noastre să fie organizate printr-o procedură terapeutică sau de reabilitare atâta timp cât suntem capabili să facem acest lucru într-un anumit fel, intervenind asupra ei cu know-how-ul și practicarea unor tehnici, care - pentru a sugera sau imaginați-vă paradoxal, dar eficient - ca un blender amestecă toate substanțele pe care le punem în el în același mod.

Caracterizarea MDT-ului

(Dimensiunea estetică a experienței, cunoașterii și existenței)

„Ce limitează este ceea ce este nelimitat” Simone Weil

Posibilitatea unei întâlniri între „lumea interioară” și „lumea exterioară” este activarea obuzierului, dând prima viață a

copilul din posibilitatea unei experiențe pozitive între mamă și bebelușul ei: o relație intimă, plăcută, în care copilul simte contactul cu mama ca pe o adevărată senzație de frumusețe, reușind să se experimenteze pe sine în condiții de bunăstare. În prezent, începutul vieții coincide cu o frumusețe incontestabilă, o tobă și un proiect de existență, structurat, reordonat, ajutat continuu cu un stimul, o reamintire, o abordare a frumosului.

Structurarea și organizarea progresivă a eului copilului este sensibilă la bogăția dimensiunilor frumuseții ale experienței, saturate de senzualitate, emoții, afecțiune, energii vitale și de vitalizare a celui mic, ceea ce este definibil ca dimensiune estetică și eficientă.

Dimensiunile experienţiale exprimate de mamă reverberează asupra corpului corporal-estetic al copilului, cu caracteristici organizatorice puternice, tipare perceptive şi chiar structura psihică8.

Dacă, din anumite motive, copilul nu se poate încadra în această mărime sau se dovedește insuficientă pentru cerințele copilului; dacă nu persistă - cu o anumită constanță și ritmicitate - în primele luni de viață sau dacă este întreruptă brusc sau devine din ce în ce mai slăbită din cauza unor împrejurări, sau dacă se transformă într-o experiență excesiv de dificilă și frustrantă de repetat, " lumea exterioară” ar putea fi „avortată”, nu asimilată şi făcută să crească, trăită cu ostilitate, cu opoziţia împinsă până la negarea întâlnirii cu „lumea interioară”.

Importanța acestei dimensiuni apare așadar fundamentală în dezvoltarea sănătoasă a copilului și apare la fel de fundamentală în toate

8. Punerea în formă estetică, într-o elaborare individuală, a experienței (cu o conduită și un „simț” emoțional-afectiv influențat și influențat de imaginație) este foarte precoce. Probabil că ar trebui să vorbim despre o eficacitate senzual-emoțional-afectivă în fiecare structurare cognitivă a experienței (începând de la experimentarea frumuseții-plăcerea-satisfacerea relației mamă/copil). Tocmai munca cu copiii si tinerii cu handicap grave (cu saracia extrema a instrumentelor lingvistico-comunicative, cu o dotare deficitara a resurselor cognitive, cu dificultati in organizarea spatio-temporale) merge in directia sustinerii unei neierarhii a nivelurilor intre cognitive si afective. Dimpotrivă, s-ar părea că emoția (și întreaga dimensiune estetică a experienței, cu activarea eului estetic corporal, deși slab structurat sau fragmentat) trebuie considerată o adevărată „componentă” a inteligenței și impactul ei semnificativ asupra aceleiași analize. , asimilați și memorați percepțiile.

viața, întrucât este purtătoarea energiilor constructive, creative, transformatoare, în formarea propriei persoane în lume. Această dimensiune pe care copilul o recuperează și o exersează în procesele „spațiului potențial” al lui Winnicotti și în activități de-a lungul vieții legate de gândirea simbolică, inventiva și fantastică, de acțiunea creativă, de cultură, de artă, de joacă.

Pe bună dreptate poate fi considerată un fel de forță energetică (ca componentă esențială a dinamismului energetic), a unui sistem, a unui agent structurant, salvator al persoanei; un dispozitiv-dimensiune disponibil pentru reorganizarea experienței, cunoștințelor, existenței.

Este dimensiunea de schimbare-posibilitate și toleranță la ambiguitate, incertitudine, indeterminare, dezordine și este condiția prealabilă pentru formarea unei personalități ludice constructiv transgresiv-ludic-creative și a ego-ului social de grup).

Așa cum este ușor de înțeles, această dimensiune poate fi utilizată în mod avantajos în intervenții preventive, educaționale, reabilitative, integrative (școlare și sociale) și terapeutice. Esa - în mod special și special - are o utilizare electivă în practicile art-terapeutice, unde devine un element cheie al întregului decor.

Proprietățile MDT-urilor

(Personalitate, identitate și diversitate)

„Diversitatea este secretă și internă” Pier Paolo Pasolini

Am menționat circuitele recursive într-o dublă direcție a fizicului și a psihicului. În acest circuit al unui somatopsihic și al unui psihosomatic - care nu este o inversare a termenilor cu o inversare în oglindă a acțiunii unuia asupra celuilalt, ci căi care acționează diferit, influența unei stări somatice asupra celei psihice și invers (într-un continuum corporal). -psihicul) - dimensiunea estetică a experienței întâlnirii cu celălalt (obiecte, mamă, lume) este decisivă atât în prima germinare precoce a personalității copilului, cât și la originea constituirii primului contur.

formă de identitate ca percepție și conștientizare a continuității existenței și ca (auto)conștiință a sinelui.

MDT definește o persoană unitară bio-psiho-socială ca fiind unică, istorică, irepetabilă, nu pe deplin cognoscibilă, generativă, dinamică și personalitatea ca expresie unitară a trăsăturilor de caracter în cadrul declinului individual existențial (și identitatea ca posibilitate progresivă subiectivă). - modificarea! prin împrejurări, mediu, social și toată experiența - să pună în formă ansamblul acestor caracteristici după propriile căi și cu suficientă conștientizare).

De aici deducem diversitatea-singularitatea fiecărui individ; diversitatea-singularitatea-posibilitatea diferită de declin existențial; diversitate-singularitate-posibilitate- capacitatea

individuală de a activa dimensiunea estetică personală a experienței și cunoștințelor de proiectat în viață.

Prendendo a prestito alcuni termini-concetti dell'area musicale e dell'area, s-ar putea să dire che la persona este o formă, o arhitectură, o structură muzicală și o structură muzicală și o structură muzicală a personalității, în timp ce l „identità è il continuu sviluppo della sua melodia. Come a dire che ciascuno di noi se află proprio modo di intonarsi alla vita danzandone le experiențe, cu una peculiare scenografia și coreografia esistenziale manifestata nella personalità cu una progresie di formanti, di structures, di projects. , di soluzioni architettoniche, di ritmi.

L'MDT cerca di individuare e di agire su queste precocissime architetture, valorizzandole e looking i significati respectanti le loro diversità.

Și din nou, personalitatea poate fi transformată în imaginea unei forme (dinamice) în timp, adică identitatea cu ideea unui timp (conștient) care ia formă existențială. În ambele aceste două moduri de a o reprezenta, dimensiunea estetică a experienței joacă un rol fondator în cele două forme atât în sens structural, cât și în tipul strunjirii. Ele sunt forme ale transformării noastre diferite și personale în forma originală de existență; Ele reprezintă forme cu o matrice și o evoluție diferită și trebuie investigate și – dacă este cazul – modificate pornind de la diversitatea lor intrinsecă: „În copilărie, în fața tatălui meu, am pornit spre acel punct în care se înțelege că totul este diferit și acea realitate constă în percepția îngrijirii

această diversitate, merg acum împreună cu fiul meu spre acel punct în care înțelegem că totul este diferit și că realitatea constă în perceperea acestei diversități” (Gargani, 1992, p. 79).

Personalitatea este informată prin formulare; punerea ei în formă este forma pe care reușește să o organizeze în transformarea conținutului experienței sub forma experienței de sine, a posibilităților Sinelui trase din modalitățile de modelare, recompunere, restructurare a conținuturilor experienței și vieții.

Bollas (1995, p. 69), privind personalitatea ca formă, afirmă: „Dinând cont de impulsul de a găsi obiecte prin care să ajungem la propria formă - și în același timp să modelez lumea obiectelor - mă gândesc la personalitate ca pe un estetică erotică, o inteligență a formei pe care o dorești”. Iar în lucrarea Forces of Destiny el subliniază unicitatea-singularitatea și complexitatea acestor forme: „Suntem complexități singulare ale ființelor umane – diferiți atât ca caracter, cât și ca fizionomie” (1991, p. 17).

Precizii deasupra esteticii dimensionale definite ale experienței și cunoașterii MDT

(Dimensiuni estetice „interne” și „externe”)

„Între o ființă și alta este un abis, există discontinuitate”

Georges Bataille

În mod oarecum paradoxal, se poate spune că „lumea internă” are nevoie de cea externă pentru a se construi și a evolua; acel echilibru nu este altceva decât adaptarea la dezechilibrul dintre cei doi; că ajungem treptat la un acord cu exteriorul nostru pentru că vine să ne întâlnească, permițându-ne să fim, să ne despărțim, să ne recunoaștem, să ne identificăm, să ne subiectivizăm și în același timp — treptat — să ne grupăm și să ne socializăm. ; că, în sfârșit, aceeași dimensiune-funcție estetică a Eului-corp este trezită și aranjată constructiv din exterior: extern-climat, extern-mediu fizic, dar și mediu extern-relație, mediu-minte, mediu-familie ș.a.m.d. urma.

Punerea în formă estetică a experienței are loc la limita, în echilibru, între realitatea internă și realitatea externă: ea acționează ca o punte între cele două zone (și acționează ca o interfață pentru contactul transformator).

186

Winnicott (1987, pp. 85-86) susține că „distorsiunile Eului pot rezulta din distorsiuni ale atitudinii celor care au grijă de copil” și precizează că Sinele — care nu este echivalent cu Eul — „recunoaște în esență în ochii mamei și în expresia feței și în oglinda pe care o poate adăuga pentru a reprezenta zâna mamei''9. Tot ceea ce indică psihanalistul englez în dezvoltarea copilului este procesul de exprimare al personalizării „care poate fi descris ca o așezare a psihicului în soma trebuie căutată la mamă sau în capacitatea figurii materne de a-și dedica emoțional. implicare care la origine . este fizică și fiziologică” (ibid.), o conduce înapoi la rezultatul unei bune relații alcătuite din „devotament pentru îngrijirea devotată a copilului”. Pare posibil să se citeze un fel de început de viață, de ajutor în dezvoltare, de sprijin pentru maturizarea individului în posibilitatea reciprocă de a trăi o dimensiune estetică a experienței relației. „Mama devotată copilului” — ca să folosim terminologia proprie a lui Winnicott — este persoana care ține la o ascultare poetică a micuțului pentru a pune în formă una dintre dimensiunile estetice ale ființei-cu-celălalt în mod esențial. . Și primul microfon din toate experiențele de frumusețe estetic pozitivă și constructiv emoțională. Mama dedică un proiect de frumos, experimentând cu devotament dimensiunea estetică a îngrijirii celuilalt într-o relație inimă-inimă și corp-corp, mama oferă un jet de frumusețe față de copil, un jet care pătrunde și germinează în „lumea sa interioară”.

Mama devine astfel acea mereu gânditoare, încrezătoare, plăcută, reconfortantă, făcută din frumusețe care organizează ritmic interiorul (haotic, dezordonat, încă nestructurat) al copilului într-o aprindere de frumos.

Mama creează o continuitate între „interiorul” și „exteriorul” copilului, pe liniile frumuseții. Continuitate care este contiguitate a eului-corp-estetic între cei doi, dar fără a fi niciodată un înlocuitor pentru celălalt, ci unul auxiliar.

Copilul experimentează devotament (o dedicare față de el cu afecțiune și fidelitate) sau dezolare (un sentiment de singurătate descurajant); trăiește o ofrandă, un angajament, o recunoștință, un fel de rugăciune -

9. „... fiecare în felul lui a învățat să citească realitatea pe chipul iubit, AG Gargani (// testo del tempo, Laterza, Bari, 1992, p. 86).

mentalizat și jucat – pentru el devine un mediu care îi este recunoscător și îmbucurător pentru el, simte un mediu exterior în care găsește discontinuitate în exces, nesiguranță, nearmonizare a părților sale despicate, unde este greu să supraviețuiască.

Mama este ca și cum ar fi făcut poezie vie pentru copil; ea sacrifică vorbirea ascultării din devotament față de copil, așa cum face poezia față de realitate; ea este o propunere a frumosului ca o invitație la viață, la limbaj, la comunicare, la un „extern” care nu poate fi decât dorit.

Dimensiunea estetică inițială a comunicării este indispensabilă nu numai pentru sănătatea fizică și psihică, ci și pentru a o întoarce și pentru a adăuga personalitate creativității10.

Reprezentând o dimensiune estetică a relației, mama armonizează (și ritmizează) diferența dintre lumea internă/lumea exterioară, ea/copil, realitate/imaginație, limbajul non-verbal/limbajul verbal, făcându-l pe copil să experimenteze diversitatea ca complementaritate. .

Mama, decizi tu, este obiectul estetic al copilului, iar copilul este subiectul estetic al mamei.

La începutul vieții mama este un obiect estetic multiplu-multiform pentru copilul ei (la fel ca teoria estetică a experienței care este teoria multiplu și a multiformului) - atât pentru funcții, cât și pentru experiența celui mic; tot un obiect ambiguu, care trebuie să consolideze în el speranţa frumosului, destinul său de frumos.

O mamă devotată se dedică folosirii estetice de către micuțul ei; tocmai această utilizare a unui obiect frumos și bun va deschide dimensiunea estetică a experienței către existența celui mic (activând potențialele transformator-organizaționale ale Sinelui pentru modelarea sinelui).

10. Winnicott spune în acest sens: „Dincolo de sănătatea mintală, mama (dacă se comportă corect) pune bazele forței de caracter și bogăției personalității individului... Din păcate, este adevărat. că dacă un . nu a avut un început bun, moștenirea culturală ar fi putut la fel de bine să nu fi existat și frumusețea lumii este doar o culoare iluzorie de care nu se poate bucura” (7 copii și mamele lor. Cortina, 1987, pp. 50-51),

De la a fi la a putea fi și plăcerea de a fi în MDT

(// „subiect estetic”)

visul care ne adună în unități de experiență narativă este tipic vieții”

Christopher Bollas

Mama creează forma estetică a sentimentului copilului, oferind un sentiment în slujba capacității de a gândi: face posibilă formarea primului circuit care va deveni o legătură recursivă de la „a simți ca fiind capabil de a gândi” la „ gândirea ca fiind capabilă să simtă'. Și așa se leagă, se leagă, se împletesc simțirea și gândirea, dând local acelei spirale a simbolului infinitului conceput ca un opt așezat orizontal.

Punerea în formă estetică a lumii de sine (operează din fiecare situație de ajutorare a celuilalt) devine plăcerea de a se simți și a se gândi la sine în a simți gândindu-se și a gândi la sine simțind, într-o formă frumoasă; plăcerea de a fi visat de cineva care ne iubește, care are grijă de noi cu afecțiune.

Procesul este cel al unei transformări dintr-un conținut „urât” (neplăcut, nesatisfăcător, chiar înfricoșător, supărător, deprimant) al experienței (de neconceput) într-o formă de transformare „frumoasă” care permite o experiență gândibilă (plăcerea de a se gândi la sine ca sen-tendí?)- Trecerea este permisă de suficiența formei transformatoare în comparație cu insuficiența conținutului (nemulțumitor, amenințător, de neconceput). Acest pasaj determină profunzimea psihică dinamizată spațial și temporal.

Acum, trebuie precizat că copilul vine pe lume ca subiect estetic pentru că deja în viața intrauterină a experimentat o formă estetică de existență (gândindu-se la copilul nenăscut, visând că este sănătos și frumos, trăind o viață de cea mai bună calitate posibilă pentru micuțul care trebuie să se nască, grijile și ocupațiile pentru venirea lui pe lume etc.) și pe care starea iubitoare a mamei, prin ascultarea poetică a copilului, o pune în formă imediat după nașterea micuțului ei. .

Totuși, ce trebuie subliniat este că un exces de frumusețe (un fel de entropie a stimulilor estetici hipersaturați) poate fi configurat într-un mod nociv la fel de mult ca o lipsă de frumusețe, cauzată de nepotrivit, sau deficitar, sau prea intermitent, sau pseudo.

pusă în formă estetică a experienței, de către mamă și a întregului mediu de viață al copilului.

Punerea în formă estetică efectuată de mamă este o acțiune utilă pentru copii și pentru a putea gândi, potrivită pentru uniforma pe care o folosește copilul - în virtutea ajutorului-propunere maternă - pentru trecerea din corp la cel. simbol pentru cuvânt.

Actul poietic matern îi permite copilului să atragă putere pentru a se potrivi în lume. Caracterul estetic pe care mama îl insuflă în câmpul bipersonal original (care ulterior, treptat devine interpersonal) permite copilului să-și construiască imaginația pentru o autoplanificare (deci o temporalizare și spațializare a sinelui).

În primul rând, punerea în formă estetică a experienței în viață, de-a lungul vieții, a acestui mod de a simți-gândi-restructurare-să se-planifică: este accesul la acele părți ale sinelui care nu sunt încă „născute”, sau la cele mai puțin ascultate. și exersat; este o modalitate de a te reinventa; este un mijloc-posibilitate de a se organiza într-o perspectivă viitoare a arhitecturii. Cu alte cuvinte, drumul schimbării întreprins pornind de la reorganizarea spațiului psihic individual intern: de la a fi la a putea fi, la plăcerea de a fi diferit-autentic.

Ideea lumii-corp senzuale a MDT (Corpo-senzualitate-ambiguitate)

„... lumea este făcută din aceeași țesătură ca și corpul”

Maurice Merleau-Ponty

Corpul ne declară statutul de subiect în sensul clarificării dublei noastre ființe în stare de incertitudine, precaritate, ambiguitate și de unicitate-singularitate-diversitate (și de diversitate de diversitate) comparativ cu realitatea e ai alți11: „Fără incertitudinea. , cel...

11. Și Morin adaugă: „O ființă vie se creează și se recreează pe ea însăși într-un proces de auto-întemeiere de animație/corporealizare. Spiritul nu este nici locatar, nici proprietar al trupului. Trupul nu este nici hardware, nici slujitor al spiritului. Corpul și spiritul sunt ambele constitutive ale unei ființe individuale înzestrate cu calitatea de subiect” {La vita della vita, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 216).

concept/paradigma unui individ arfi lipsit de o trăsătură esențială și specifică de complexitate. Statutul conceptual al fiecărui individ fizic este deja ambiguu și incert în sine. Dar individul viu este purtătorul propriei sale incertitudini” (Morin, 1987, p. 199).

Feyerabend - în autobiografia sa (1994, p. 203) - a susținut cu tărie că există o „ambiguitate esențială în toate conceptele” și că fără ambiguitate „nu există niciodată nicio schimbare”.

În MDT corpul - și cu el limbajul non-verbal și comunicarea profundă - este considerat mijlocul unic, irepetabil și istoric pentru experiența și punerea în formă a cunoștințelor. Este o lume-corp senzuală și sentimentală sensibilă la dimensiunea estetică a experienței. Experiență care înseamnă atât senzorialitate, cât și relație, eu și lumea, piele subiectivă și pielea lucrurilor: în esență, carne existențială.

Întreaga persoană este lumea, așa cum lumea este întreaga persoană în posibilitățile sale de a fi. Această reciprocitate (care nu este absolut confuzie, suprapunere, omologare) este în limbajul-me și în comunicare-eu: persoana este limbaj și comunicare și invers.

În lucrarea despre suferință și handicapuri grave, în lucrarea cu metoda de îngrijire descrisă, toate acestea sunt esențiale: a nu separa persoana de lume, de mediu, de corp, de istoria sa, de limbaj. , din relaţionare, comunicare...

Este necesar să percepem persoana și să lucrăm cu ea în profunzimea sa și cu (a noastră și) profunzimea-diversitatea sa, într-o idee de integrare-continuitate a lumii-persoană.

Merleau-Ponty (1989, p. 34) în studierea viziunii în relație cu posibilele reprezentări ale realității - cum ar fi un tablou de exemplu - spune că „unul este întotdeauna complet de această parte sau dincolo de adâncime” și că lucrurile „niciodată unul în urmă”. celălalt". Înțelegeți profunzimea persoanei și participați la celălalt din toate părțile, ascultați figura persoanei pe fundalul persoanei, care nu are altceva în spate (istorie, limbaj, senzualitate și orice altceva), dacă nu el însuși (care sunt toate celelalte lucruri).

Tot în aceeași lucrare (p. 46) - referindu-se la o gândire a lui Giacometti despre Cézanne - el scrie că profunzimea „e încă de descoperit și cere să o căutăm nu „o dată în viață, ci pentru o viață” , la fel ca să te pui pe tine și pe ceilalți în formă

191

Mă regăsesc în dimensiunea estetică exterioară sau continui să-mi caut toată viața. Wittgenstein (1988, p. 120) a observat că „uităm constant să ajungem la fund” și că „semnele de întrebare nu sunt plasate suficient de adânc”.

MDT consideră persoana (și viața) ca o operă de artă și fiecare intervenție asupra ei ca – în primul rând – o artă de a asculta care necesită arta de a asculta.

Și din nou Merleau-Ponty (p. 27) observă că „orice tehnică este „o tehnică a corpului””, chiar dacă ar fi o tehnică verbală (Wittgenstein (ibidem, p. 93) susținea că „cuvintele sunt acțiuni”), pentru că eu sunt în lume, în relație, în terapie și cu corpul meu. Tehnica sunt eu, conștient și conștient de a (ști) să ascult, să gândesc, să fac.

Tehnica nu este un obiect aplicat (cuvânt, canapea, împrăștiere, minge, frânghie...) ci extensia mea și prin, orice altă lectură este o iluzie, o credință, un instrument de încredințat, de delegat, de distanțare de sine, sarcina. de „a fi-cu-altul; în acest sens fiecare tehnică nu poate fi decât „o tehnică a corpului” și a corpului emoțional-senzual-afectiv, „din moment ce lucrurile și corpul meu sunt făcute din aceeași pânză” (p. 20).

Lucruri precum gândurile ne aparțin, așa cum aparținem lucrurilor și gândurilor. Când credem că ne gândim unul la celălalt, când știm că ne

cunoaștem, când lucrăm și ne transformăm, lucrăm și ne transformăm, când ne iubim ne iubim12.

MDT ca o recuperare a limbajului originilor și ca expresie a integrării limbilor

(Limbă și comunicare)

„Imaginația este regina adevărului, iar posibilul este provincia adevărului. Aceasta este concret legată de infinit”

Charles Baudelaire

Poți să te gândești și să comunici? Metodologia dinamică transdisciplinară presupune cunoaștere și comunicare

12. „Gândurile noastre, în timp ce erau gânduri și le tratam analitic și în detaliu ca gânduri, erau gânduri care între timp și-au făcut intrarea în existență și au continuat să pregătească partea exterioară care este existența din care ne-am luat brusc prin surprindere. " , AG Gargani (Il testo del tempo, Laterza, Bari, 1992, p. 117).

ele provin din viață, deoarece viața este înțeleasă ca limbaj și comunicare.

Chiar și în timpul vieții intrauterine există comunicare între mamă și copil, înțeles ca un dialog la nivel biologic, motor, sonor, împărțind același spațiu. Despre protolimbaj și protocomunicare înainte de naștere sunt mai mult timp ocupat13.

Deși această temă este de mare fascinație și nu trebuie trecută cu vederea, mi se pare că este oportun să ne uităm la confirmările care provin astăzi din anumite cercetări științifice privind funcția emoției ca factor determinant în procesele cognitive, în limbaj14, în motivația însăși la relația comunicativă, în percepția timpului, în conștiința de sine: „... nu numai emoția reprezintă una dintre dimensiunile fundamentale ale amintirilor, capabilă să dea o semnificație mai mare sau mai mică amintirilor, dar... emoția acționează. mai general asupra solidităţii proceselor de memorare desfăşurate astfel încât unele experienţe să fie codificate într-un mod mai durabil pentru a putea activa emoţiile. Emoţia... ar ajuta la promovarea formării și stabilității în timp” (Oliviero, 1995, p. 71).

Cu alte cuvinte, începem să admitem că emoția intervine în proiectarea unei minți care este neliniară în procesele sale, nu constantă în conștiința sa și nu este determinată de și evolventes! numai în starea de conștiință; că e-motionul pune în mișcare acțiunea și acțiunea comunicând cu celălalt. Adică, rolul emoției în întreaga dimensiune bio-psiho-socială a individului este reexaminat într-o manieră mai complexă și mai integrată15.

13. A se vedea în acest sens: RD Laing, / fatti della vita, Einaudi, Torino, 1978; LM Lorenzetti, op. cit., 1983a; Gagliardi F„ Lorenzetti

LM, Euritmie și terapie prin muzică, Quaderni del Teatro di Pisa nr. 2, Pisa, 1984.

14. Despre influența limbajului și a comunicării în construcția realității și asupra anumitor utilizări terapeutice ale limbajului: P. Watzlawick (ed.), The language of change, Feltrinelli, Milano, 1980 și P. Watzlawick (ed.) , The a inventat realitatea, Feltrinelli, Milano, 1988.

15. Metoda dinamică transdisciplinară a luat această poziție prin studierea unei modalități de intervenție asupra handicapurilor și plurihandicapselor severe și severe prin punerea lor în formă individualizată (pornind de la istorie, personalitate, „părțile sănătoase”, „potențialele”, ale fiecare persoană) a dimensiunii estetice a experienţei centrate pe trinomul senzualitate-emoţie-afecţiuni. Trinom inițial cinetic-acustic-eidetic, cu punerea progresiv diferită în formă estetică relațională și cu transformare progresivă conștiincioasă și etică.

Alături de emoție, ideea de „origine și ritm” ar trebui introdusă în concept și practici lingvistic-comunicative împreună cu cele deja menționate și discutăm despre senzualitate și afectivitate.

Limba originală, limba originilor, este o stare psihocorporeală variabilă a ființei noastre în lume și își găsește o modulare ritmică prin celălalt și plăcerea/neplăcerea pe care acesta o derivă din acesta. Limba originală este sensibilă la mișcare-sunet-ritm-imagini-senzualitate-emoții-afecte legate de imaginație și, de la începutul vieții, se constituie - durabil în timp - ca experiență a lumii-sine; un mod de a experimenta și de a experimenta pe sine care este el însuși afectat de ritmul acestei experiențe.

Limbajul și odată cu el toată comunicarea „lumii exterioare” este ca și cum ar fi tradus, interpretat, reelaborat, transformat și reorganizat imaginativ de către copil conform acestui cod-limbaj psihocorporeal original (unde sensibilitatea pentru așa-numitul non-verbal). este primordial).

Mama, așadar, în relația de comunicare cu copilul acționează (mai presus de toate, în mod deosebit și specific) asupra punerii în formă estetică a acestui sistem estetic original (ritmic, plăcut, îmbucurător), care dezvoltă pentru copil, încetul cu încetul, mod de a se crea pe sine creând lumea și de a crea lumea pe care o creează.

Dacă nimic și nimeni nu-l poate ajuta pe copil să se inventeze, exprimându-se în lume și spunând despre lume, copilul nu va putea inventa lumea spunând-o și acționând în ea.

Dimensiunea estetică a experienței relațional-comunicative contribuie la oferirea unui de ce al vieții copilului, asupra căruia de ce încearcă să-și inventeze propriul cum.

MDT se bazează pe această bază pentru intervențiile în care invenție nu este structurată sau și este mal structurată; unde se fisurează sau

unde își pierde rezistența constructivă sau reconstructivă; unde s-a oprit sau s-a retras. Încearcă să intervină respectând un posibil cum personal și un posibil (găsit sau altul sau nou sau complet și singur) potențial de ce. Și încearcă să intervină diferit în diversitatea diversității-originalității fiecărei persoane pornind de la punerea limbajului și a comunicării într-un atu estetic original prin terapia prin artă și în special muzica terapeut

pia, Veidoterapie, terapie prin dans (atât în specificul lor de limbaj-comunicare-relație-tehnică terapeutică, cât și în integrarea lor).

Multilogica operațională a MDT-ului

(Persoana ca „unitate multiplă", „subiectul senzual-estetic-etic")

„S-ar părea că numai dacă este filtrat de artă, totul capătă adevărata sa formă, ne arată chipul și sufletul ascuns anterior."

Karl Jaspers

Taking the concept of person back in consideration, dupa cat si este precis, si poate sa garda the aesthetic theory of cunoastere ca or theories ca confronts being ca o united plural operating with its own progression of logic, fie in its own development, fie in abordarea circumstanțelor vieții și a întregii existențe; logicile er et, vel vel, the or ut, ai/r aut... Integrarea diverselor logici ne permite să tratăm într-un mod transformativ-constructiv cu haosul, dublul, ambiguitatea, conflictele care sunt produs și reprodus continuu în viață.

„Unitatea multiplă" (istoric-dinamic-evolutiv-mutativ) se exprimă de-a lungul istoriei omenirii în acele binoame, trinoame, plurinoame cu care limbajul traduce și definește - prin unirea lor - scansiunile care înconjoară aceeași realitate, parcă exemplu: corpul- psihic, lume-ego, realitate internă-realitate externă, raționalitate-raționalitate, toate părțile...

Armonia persoanei și a personalității este precară, instabilă și nu se realizează niciodată o dată pentru totdeauna, trebuie să rezulte într-o singură certitudine a lucrurilor în forma subiectivă de echilibru a dezechilibrului dintre aceste realități logice, în cele din urmă. aceleași practici de cunoaștere și viață: moduri de a te exersa prin practicarea vieții.

A favoriza (conștient sau inconștient) prevalența unei logici asupra celeilalte echivalează cu afirmarea (ocazional, temporar, predominant sau aproape permanent) a unei părți din sine (și din imaginația cuiva asupra lumii) asupra celorlalți și, prin urmare, a unui mod de a exista existential.

Unitatea plurală ia naștere pe haosul originar și menține în sine - pentru că reapare continuu - cota minimă de haos care

scapă din, sau este recompusă pornind de la ordinea pe care o construim cu punerea noastră individuală și diferită în formă estetică a noastră și a lumii: sau punerea în forma unui „subiect estetic”.

Dar tocmai circuitul recursiv de dezordine-ordine/disarmonie-nia-armonie/indefinite-definiție și orice alt opus generează o perspectivă transformatoare originală: același circuit aparținând, originar și dinamizând „unitatea multiplă a subiectului estetic”. , care generează forme de diversitate ale diversităţii individuale şi creative.

Statutul de „subiect estetic” are în sine câteva caracteristici fundamentale principale (inter-co-retro-relație), este: senzual-emoțional; istorico-afectiv; imaginativ-creativ; ludic-simbolic; cultural-expresiv; original-generativ. Iar „subiectul estetic” este „natural” inter, infra și trans sistemic, constitutiv ecologic și cu o dispoziție la lanțul sistemic: estetic-eco-logic-etică.

Etica transgresiunii

(„Nesupunerea critică” a teoriei estetice)

„Inconștientul reprezentativ este hermeneutic dinamic: servește pentru a face lumea cu sens”

Christopher Bollas

Pornind de la presupunerea de bază a unui subiect natural estetic, care are dispoziția de a cunoaște estetic (prin multilogică senzorială și conceptuală), ajungem la o etică natural transgresivă deoarece se întemeiază pe acceptarea a-raționalului, a diversității, a haos, ambiguitate, incertitudine, transformare continuă, îndoială, valoarea și puterea imaginației, toleranța la dezordine...

Arta în sine are un anumit grad de transgresiune investigativă, cognitivă, formală, lingvistică și expresivă.

Punerea în formă estetică a experienței - a Sinelui (estetic-narativ), a sinelui în lume, a existenței - este o mesaj într-o formă personală aventuroasă transgresivă: este o experiență de diversitate, de transformare, de mers. dincolo de limitele impuse de logică

de non-contradicție, de contravenție a tiparelor repetitive de cunoaștere.

În această lumină, teoria estetică a experienței este un mod transgresiv de a avea experiență, de a o trăi imediat într-un mod imaginativ, curios, aventuros interogativ-creativ; este capacitatea de a rămâne în ambiguitatea formelor cu care punem în formă simțirea și gândirea; este o neascultare critică', este o mers dincolo (din latină: trans gradi), o privire dincolo de cărările obișnuite, drumuri ascultătoare.

Sinele narativ

(Eul care reflectă semnul)

„Metaforizarea realității metaforice și metamorfice a lumii, realizarea de metafore la rândul nostru, este... un mod de a exista”

Daniela Di Cesare

Un nou-născut zâmbește; indică o stare de bine, satisfacție, plăcere. Mama ascultă cu afecțiune această expresie și o surprinde verbalizând-o, cu un zâmbet plăcut de satisfacție.

Sinele narativ este modul nostru de a ne exprima (de a ne expune) în lume: el ia ființă în experiența de a ne indica. „Indicativitatea” Posteea, inițial, ne este dată de mamă. Esa se reflectă prin relație - și reflectă relația - într-o mișcare care se realizează într-o diferență în contemporaneitatea I-lumilor, a identității și a diferenței: semnele-experiență indicativă a copilului și punerea lor într-o raportare-transformare. forma mamei, într-un design existențial semnificativ16.

În această mișcare metamorfică, în acest contratransfer transindicativ de semne (de la prelogic [lingvistic nesemantic] la cel logic [lingvistic semantic] și la toate formele intermediare ale acestui circuit-pasaj) realitatea mamă/copil este metaforizat, povestit prin și în s-schimbarea semnelor, în schimbarea semnului indicativ în semn pentru relația semnificativă. Raportul pune

16. Același zâmbet matern este un semn contraindicativ-narativ al satisfacției de a înțelege satisfacția copilului.

semne diferite în relație cu rezultatul integrării lor reciproce (de către mamă) care este restructurare-semnificativă, ceea ce face ca experiența copilului să fie narativă: Sinele său indicativ este metamorfozat într-un Sine narativ, din povestea-conexiune-memoria întâlnirii de semne de semne.

În diferitele moduri (afecțios, emoțional, precognitiv, senzual) în care această poveste a semnelor rătăcitoare în spațiul întâlnirii pune în formă identitățile-diferențe de semne, se dă experiența estetică originară constitutivă a Sinelui narat.

Eul estetic este activat de aceste moduri sub forma unor experiențe relaționale și acționează în comparație cu experiențele sub forma eului narativ (lucșo-metaforic).

Termenul latin narrare este asemănător cu gnaras, care înseamnă „cunoscător, cine știe, cine este expert”; Sinele narativ găsește forme-semne pentru a cunoaște formele experienței, pentru a le pune într-o formă cunoaștere, într-o formă în care se recunoaște pe sine.

Paradigma de bază MDT

(Moduri subiective specifice și interconectate de a trăi conform MDT)

„... a juca cu formele înseamnă în același timp a fi jucat de ei. Modul comun de a reprezenta această decizie inconștientă este important pentru structurarea experienței trăite și face parte din erotismul diferit al vieții de zi cu zi.”

Christopher Bollas

Conceptul de „paradigma de bază” indică trei aspecte ale experienței: a) cel evolutiv original și istoric; b) cea a declinării și conjugării non-semanticului în semantică lingvistică (înțeleasă în ansamblu); c) cea a formelor senzoriale-emoțional-cognitive mai sensibile, preferate, dominante în modul individual de ascultare și exprimare a experienței (tipic fiecărei persoane și specific personalităților individuale).

Paradigmele de bază utilizate în MDT sunt fundamental și în principal trei, inter- și corelate: 1) mișcare-sunet-ritm; 2) mișcare-corp-spațiu; 3) (mișcare-)materie-formă-culoare.

198

Fiecare dintre ele corespunde unui sector al zonei terapiei prin artă: 1) terapie prin muzică; 2) terapie prin dans; 3) eidoterapie.

Aceste paradigme sunt integrate și integrate în limbajul verbal. Cu toate acestea, fiecare - în fiecare persoană - are propria sa preeminență și caracterizare, precum și să fie trăit individual într-un mod singular, personalizat, sensibil la activarea părților sănătoase care organizează comportamente, experiențe, experiențe potențial aducătoare de schimbare.

Paradigmele se stabilesc, și se îngroașă treptat în experiență, încă de la naștere, dar experiența motrică/ritmică/sonică este prezentă în viața prenatală și trebuie luată în considerare cu atenție.

Aceste paradigme trebuie constatate în fiecare persoană, înțelese în istoria sa și în potențiala lor utilizare pentru intervenția de ajutorare a persoanei.

Sensibilizarea-deschiderea către lumea Sinelui estetic și forma (facilitatoare), transformatoare, restructuratoare a Sinelui narativ (Eul ludic-metaforic-expresiv) sunt paradigme tipificatoare.

Paradigmele trebuie înțelese ca modalități specifice și interdependente de a experimenta și de a se pune sub forma Sinelui din punct de vedere cognitiv, afectiv, expresiv - sunt atât posibilități (în curs de desfășurare), cât și potențiale (în desfășurare), care caracterizează fiecare individ și tipice slăbirii. personalități. Ele disting modurile de a fi ale unei persoane și sunt întruchipate în ele din punct de vedere neurologic, psihic, cognitiv17.

Aceste paradigme sunt acționate în mod corespunzător în MDT prin materiale (ca mediatori ai relației) și tehnica (inspirată și în concordanță cu principiile teoriei estetice a experienței și cunoașterii) care permit persoanei să-și implementeze potențialul expresiv - comunicativ. , să crească procesele și stilurile cognitive

personale (Lorenzetti, Antonietti, 1986), să dezvolte logica și practicile ideațional-creative, să armonizeze și să întărească mai bine personalitatea.

Au o gamă largă de întrebuințări în situații de normalizare și patologii la nivelul actual și sunt considerate a fi indicate în zonele de intervenție de prevenire, integrare și terapii.

17. Bollas susține că „a picta, a dansa, a scrie poezie sau a compune o experiență înseamnă a alege un mod de reprezentare cu o estetică specifică proprie. Felul în care trăim presupune nu doar un alt tip de reprezentare, ci și o cu totul altă experiență de exprimare a sinelui, op. cit., 1995, p. 38-39.

Tehnica ascultarii si tehnica ascultarii

(Ascultarea poetică a lumii)

munca pe care o au pacientii este cea mai complexa dintre orice teorie a vietii psihice”

Christopher Bollas

Se întâmplă adesea ca în intervenții (educative, integrative, reabilitative, terapeutice) să se acorde o atenție aproape absolută diferitelor tehnici. Acestea pot deveni chiar un ecran pe care să ne proiectăm speranța de succes; ele pot fi percepute ca instrumentul eficient al gândirii și al acțiunii noastre; pot deveni instrumente de apărare împotriva răspunsurilor altora (suferință, opoziție etc.); pot fi supra-imbracati cu puteri si solutii pana la punctul de a deveni toteme. În aceste cazuri ceea ce s-a întâmplat a fost că celălalt a fost neauzit și pus în slujba tehnicilor.

În MDT tehnica este centrată pe ascultare, pe o ascultare sensibilă, muzicală, poetică a ființei cu celălalt și a ceea ce exprimă celălalt (chiar și cu tăcere): unul ascultă formele celuilalt și se pune în formă, deci. sunt ale noastre. Este o armonizare a formelor, în primul rând ascultarea propunerii celuilalt.

O ascultare care ne ajută să ne simțim și să lucrăm împreună. Și ascult primitor, prețuindu-l pe celălalt, recunoscător, umil, de ajutor. Este o ascultare cu întregul sine (deci și trupesc), deschisă, întrebătoare, hermeneutică, îndoielnică.

În acest caz, ascultarea aplicării tehnicii de ascultare poetică servește pentru a înțelege cum, ce, reușim să ascultăm sau să nu ascultăm și primim.

Și, de asemenea, a asculta ritmul de a asculta pe alții și pe sine. Această tehnică poate fi imaginată ca o artă muzicală, care ne face muzicali atunci când ascultăm, care ne face sensibili la formele muzicale - chiar și cele mai disonante, aritmice, aleatorii - la teme, la motivele muzicale care pot fi urmărite la indivizi, în poveștile lor.

Mijloacele prin care operăm în terapia prin artă, conform MDT, cum ar fi instrumentul muzical tradițional sau construit, culorile etc. ei înșiși trebuie să fie supuși ascultării celuilalt: obiectele de a face sunt mediatori, nu de a face în sine.

Paradoxal, a face muzică în terapie prin muzică echivalează cu a nu face muzică în sensul tradițional; a face dans în terapie prin dans versus a nu dansa; pictura în eidoterapie mai degrabă decât să nu picteze.

200

Atâta timp cât se perpetuează confuzia dintre produs și proces, între artă înțeleasă ca terapie în sine și artă ca activator al formelor formative (noi posibilități de a se pune în formă estetică), potențialelor, proceselor, de a interveni terapeutic și orice altele din cauza confuziei echivoce dintre artă și terapie, va fi greu să depășești ascultarea tehnică în sine și să ajungi la o tehnică eficientă, corectă și profitabilă de a asculta ascultarea poetică a altora.

Forme formative transformative

(Limba formelor și formelor limbajului)

„... inconștientul nu încetează niciodată să funcționeze și materialul psihic pe care îl exprimă depășește cu mult cunoștințele noastre”

Christopher Bollas

Există o iluzie de bază în comunicare: că între oameni ne putem înțelege. În realitate nu știm niciodată cât de mult a înțeles celălalt din ceea ce spunem. Înțelegerea este limitată (și de limita pusă de inconștientul individual și de cea a celorlalți despre care nu știm niciodată suficient), iar cei care ne ascultă nu sunt scutiți de fenomene de distorsiune, cu atribuirea unor simțuri și semnificații aparente, mobile, dansante. la noi să comunicăm.

În cele mai multe cazuri, nu trăim experiențe parțiale care sunt completate de acte creative.

Sistemul inconștient este prin excelență un sistem echivoc, înșelător, care rămâne așa datorită unui joc continuu de acoperiri, neînțelegeri și neînțelegeri care păstrează stări și forme de ambiguitate în comunicare și limbaj.

Sentimentele - înțelese ca un sistem non-lingvistic-experiență de comunicare - sunt cele care produc un sentiment de înțelegere, de înțelegere împotriva neînțelegerilor de înțelegere în diferitele ordini de comunicare.

Comunicarea sentimentală, în mod paradoxal, înseamnă mai mult decât actul lingvistic de a comunica ceva.

Formele de înțelegere sunt așadar multiple și la fel de relevante în scopul înțelegerii profunde.

201

Pe lângă formele de limbaj și înțelegere, există un limbaj de forme care poate fi cuprins (la început inconștient) sentimental.

Se poate spune că din limbajul afectiv al formelor - cu care ne modelăm - se articulează forme de limbaj și comunicare care au tipuri de comprehensibilitate diferite.

Formele-senzații urmează, așadar, căi-procese transformative continue și nedefinite, originare și articulate de „paradigmele de bază” care funcționează ca sisteme de informare și formare transformatoare (formele perceptelor) (pe o bază primar și predominant emoțional-afectivă).

Punându-l în formă estetică

(Dorința de formă și procese de transformare)

„Adevăratul Sine provine din vitalitatea țesuturilor corpului și din acțiunea funcțiilor corpului, inclusiv bătăile inimii și respirația [...] din suma totală a vitalității senzorio-motorii”

Donald W. Winnicott

Paul Valéry (1988, p. 51) pedepsește unele tipuri de transformări în zona conștiinței: „Conștiința noastră este teatrul transformărilor. Universul său se transformă, previziunile sale, potențialele sale, rolul sau funcția sa față de corp...”.

În teoria estetică a experienței și în MDT, teatrul transformărilor are „locuri” și forme diferite în stări diferite de conștiință.

Diferitele tipuri de transformări conștiente sunt transformări ale transformărilor (ale proceselor transformative care au avut loc deja într-o stare inconștientă și/sau preconștientă, sau într-o serie de stări parțial conștiente, nu complet conștiente). Ele sunt elaborări transformatoare ale formelor de experiență provenite din primare puse sub formă de forme.

În teoria estetică a experienței este contemplat principiul dorinței de formă, care este forța motrice a combinației (inițial aleatoriu, haotic, dezordonat: combinat-ordonat la întâmplare de contrarii).

202

aceste plăcere/neplăcute) ale formelor-ritmuri în formele experienţei.

Sinele începe să se construiască din această formă de dorință-plăcere a formei', începe într-o căutare a formei în diferitele senzații-forme corporale (caracterizate prin ritmuri) de experiență (corporeală) a formelor, de a se da formă18.

Relații între teoria estetică a existenței și MDT (The formal-formative integration of the multiple and the epistemological system relating psychology and aesthetics)

Unul dintre principiile-cheie ale teoriei estetice a experienței, cunoașterii și a eficienței se bazează pe proprietățile-capacitatea corpului-psihic de a integra multiplu, în primul rând utilizarea mai multor logici diferite. Această funcție-realitate presupune o serie de „multipli": limbaje inconștiente, stări de conștiință, forme ale Sinelui și ale Eului, forme și metafore transformatoare, tipuri de modelare a experienței etc.

Este o teorie a formelor multiplului integrator, condusă de dorința de formă pentru modelarea cunoașterii și existenței.

MDT operaționalizează acest sistem de principiu de abordare a asistenței medicale la funcția psihologică a oamenilor și precizează - prin precizarea acestuia - posibila metodologie de intervenție.

Această teorie și metoda aferentă sunt, în primul rând, instrumente de reflecție epistemologică: o epistemologie care se ocupă de relațiile dintre psihologie și estetică, pornind de la problemele-probleme care ridică o psihologie ca gândire care contrastează logosul ca stă în contradicție. -ambiguitatea corpului și estetica ca éthos și pathos al formelor și ritmurilor lor în diferitele forme de experiență și punerea lor în formă.

18. Conceptul de dorință de formă a fost folosit și de psihanalistul Christopher Bollas (1989, 1992, 1995, 1996), dar în teoria estetică a experienței (I 1978, Il 1980, III 1984, IV 1990, reformulare) conceptul său se referă la punerea în formă estetică după paradigmele și formanții de bază, ritmuri de emoții-experiențe, senzualitate, plăcere.

Transdisciplinaritatea MDT

(Dimensiunea estetică ca dimensiune transdisciplinară)

„Sunt cuvinte, sunt și concepte, dar rezistența umană nu dezvăluie nicio urmă a granițelor implicite în concepte"

Paul K. Feyerabend

Dimensiunea estetică, așa cum a fost subliniată de MDT, pare a fi o dimensiune transversală, care într-un fel traversează disciplinele de cunoaștere și intervenție asupra persoanei, într-un alt fel le conectează și într-un alt fel o unește sau pune în discuție cu privire la inter- și infra-sectorialitatea lor.

Este o dimensiune în care converg cu siguranță aspecte, teme și probleme ale cunoașterii transdisciplinare, care este cunoașterea în pragul granițelor cunoașterii, ca deschidere a unei cunoștințe către o altă cunoaștere.

Este o dimensiune de frontieră care deschide frontierele cunoașterii.

Dar, ține cont, nu este doar o experiență de interioritate și subiectivitate absolută: este o experiență - așa cum s-a repetat și subliniat în repetate rânduri - a contrariilor care se integrează, adică àe\V interioritate-exterioritate-ulterioritate. Mai departe legat de contrarii referindu-se tocmai din cauza acestei dimensiuni a căutării transformării.

Transdisciplinaritatea care caracterizează MDT conduce teoria estetică a cunoașterii - din care provine metoda și pe care este construită - să fie aplicabilă nu numai în contextele de intervenție preventivă, reabilitativă și terapeutică, ci și oricărei alte cunoștințe și acțiuni pentru cunoaștere19 .

Ar fi, de fapt, o estetică hermeneutic-epistemologică țesătă într-o rețea de referințe, de referințe la alte referințe, nu într-un mod nedefinit, nedeterminat, vag, ci într-un mod interogativ-cognitiv. Și este o estetică care se referă la etică; care duce la

19. „... practicile transdisciplinare nu sunt „soluția universală” ci o posibilă tobă grație căreia am putea învăța... să constituie o cunoaștere practică care poate fi transmisă cu privire la „realitatea” inextricabil biologică, psihologică, socială și culturală. cu care trebuie să se țină seama, într-un fel sau altul, nu numai de orice practică terapeutică, antică sau modernă, ci și probabil de orice „ tehnică umană” (pedagogie, politică etc.)” (Chertok L„ Stengers L, Inima și motivul, Feltrinelli, Milano, 1991, p. 275-276).

o transdisciplinaritate estetic-etică (implicita în teorie) a cunoașterii (dar și estetic-etic-educativ, estetic-etic-politic...).

Conceptul-principiul de a avea grijă de îngrijire este el însuși transdisciplinar, nu se referă doar la cel care are nevoie de ajutor, ci la întregul curs al existenței noastre: a avea grijă de felul în care ne îngrijim de gândirea, a face, a privi. și să ne dispunem în lume. , stiu...

A ști să avem grijă de felul în care avem grijă de lucruri și de viață este o artă: este în același timp premisa și baza dimensiunii estetice pe care o dăm vieții noastre.

Problemă de pregătire a tutorelui MDT și aplicare

(Ascultarea poetică și dimensiunea estetică: atitudine și antrenament)

„Chiar și pentru gândire există un timp pentru arat și un timp pentru a culege”

Ludwig Wittgenstein

Ca și în cazul oricărei metode de intervenție asupra persoanei, pentru a exercita metoda dinamică transdisciplinară și a folosi bine principiile, metodologiile și tehnicile care o fac explicită, făcând-o practicabilă, este necesară pregătirea „tradițională” necesară20. Deși,

din punct de vedere expresiv, se folosește de metafore sugestive, de termeni care pot părea simpli și imediati, de concepte ușor de împărtășit, de - așa cum am vrut să sugerăm - o „psihologie minimă și esențială” (care totuși nu este simplă). și simplist), MDT în realitate este o modalitate de intervenție extrem de complexă, imposibil de practicat – dacă nu stângaci – fără o pregătire atentă. Nu este o metodă ușoară, chiar dacă se bazează pe atitudinea prezentă în fiecare persoană de a activa (în sine) și în ceilalți

20. Winnicott, în lucrarea sa Human Nature (1988), avertizează asupra importanței învățării într-un mod tradițional, apoi dezvoltării, personalizării, formării propriei opinii asupra a ceea ce este cunoscut; aceasta este o modalitate aproape indispensabilă întrucât este singura modalitate prin care teoria devine oricând inteligibilă și interesantă” (tr. it. Sulla natura nuova, Cortina. Milano, 1989, p. 44). Același lucru se poate spune și despre practica tradițională de antrenament, realizată cu pregătire personală (și/sau de grup), ateliere experiențiale ghidate, stagiu, supervizare.

dimensiunea estetică și ascultarea poetică, care însă nu sunt singurele principii inspiratoare ale metodei21.

Chiar dacă este o metodă construită pornind de la cea naturală, care evită artificialitatea, ea propune o intervenție cu caracteristici ecologice, deși nu se aplică niciodată mai multor contexte la diferite niveluri, cum ar fi aceasta, această abordare riguroasă: nu are nimic improvizat. . ; este împotriva superficialității, a ocazionalității și a bricolajului principiilor sale care sunt bine determinate și precise; se opune cu putere atitudinilor facile și oportuniste asemănătoare cu „do it yourself”, simplificărilor banalizate, reducționismelor sentimentaliste, distorsiunilor facile.

Este o metodă cu un procedeu exact, care nu permite aproximări22.

21. Este necesar, de exemplu, să se antreneze în „observarea participantă directă”, „diagnosticare dinamică” și alte metode operaționale fundamentale, inclusiv tehnicile preconizate de metodă (limbaje psiho-corporale și integrarea lor; transformarea materiei și stiluri de simbolizare înrudite). ; etc.). În contextul terapiei prin arte, de altfel, deși MDT menține în principiu conceptul de integrare globală și lingvistică a diversității modalităților și mijloacelor de comunicare verbală și non-verbală, propune și paradigme (sau structură) de bază specifice. triadic, ca axe complementare de propunere și interpretare a experiențelor) distincte pentru sectoare individuale, înțelese ca forme formative subiective: pentru muzicoterapie paradigma mișcare-sunet-ritm; pentru terapia dansului paradigma mișcare-corp-spațiu; pentru eidoterapie paradigma (mișcare-)materie-formă-culoare. Aceleași paradigme astfel identificate și articole pot co-determina analiza comportamentului celuilalt sau a modului nostru de a ne prezenta celuilalt. După cum se poate observa clar din aceste exemple succinte, atât pe aspectele teoretice, cât și pe cele aplicative ale metodelor, este necesar să se cunoască în profunzime principiile MDT pentru a-și practica în mod adecvat tehnicile.

22. Greșit, grosolan (și în unele cazuri chiar denaturarea și denaturarea metodei, din cauza unei cunoașteri superficiale sau complet aproximative a acesteia, ceea ce ar sugera chiar un fel de rea-credință de a opera fără constrângeri metodologice și fără scrupule de respectare și în comparație cu aspectele teoretice și practice ale MDT), unii au dorit să vadă această metodă ca o expresie a libertății creative personale absolute. Cu siguranță, MDT-ul oferă diferite grade de „alegere personală”, care totuși trebuie să fie întotdeauna atent, bine evaluat, în concordanță cu setul de principii ale metodei și verificate în timpul lucrului; prevede individualizarea planului de intervenție, sau ponderea de creativitate a celor care îl implementează, sau capacitatea de a profita de „aici și acum”; în unele cazuri oferă chiar posibilitatea unei programari a priori precise (limitate și modificabile prin verificări ulterioare repetate); dar toate acestea sunt departe de un mod nedefinit de operare, de improvizație liberă, de interpretarea subiectivă a „ce și cum să faci”. Câți cred că puteți găti un minestrone bun fără a pregăti în mod corespunzător pentru gătit, fără a amesteca și a măsura legumele necesare?

Formă, frumusețe, cunoașterea, schimbarea și personalitatea: or theory of the multiple

momentul estetic face parte din negândit cunoscut”

Christopher Bollas

Acest set de puncte ar dori să sugereze o constelație de concepte care delimitează cerul teoriei estetice a experienței și metoda ei dinamică transdisciplinară, chiar dacă acest cer – din cele precizate pe scurt – este abia vizibil și nu este pe deplin scrutat.

Ceea ce urmăresc aceste puncte este să transmită ideea unei teorii a multiplicului (și a multiplicului în resursele estetice ale individului), a singularului și diferitului persoanei și a personalității, a artei de a transforma. fiecare persoană după propriile modalităţi. Este o teorie a formei estetice (și a esteticii formei), care informează, formează și transformă existența subiectului.

O teorie care ne permite să înțelegem pre-gândirea; a da posibilitatea gândirii negânditului; să înțeleagă caracterul anticipator al gândibilului care este inerent și specific experienței estetice; to pay attention to bodily memory prin traseul estetic; de a percepe corpul ca un corp poetic, de a folosi condiția iubitoare și ascultarea poetică a realității ca o modalitate de a colecta în esență gânduri asupra lucrurilor în căutarea unor simțuri suplimentare, neobișnuite, de a conștientiza stilul personal de a pune formele dorinței în formă de a da forme experienței, de a folosi educațional și terapeutic competența de a organiza și crea semne și forme; să înțeleagă funcția metaforei în modelarea afecțiunilor și emoțiilor și în nașterea gândirii la copil, pentru a spori fiecare expresie a vieții ca potențială operă de artă.

Mai presus de toate, caracterul care deosebește aceste teorii este un caracter generator al dimensiunii estetice a experienței care în

circuitul recursiv și reflexiv al dorinței/formei/cunoașterii/se transformă, fără a le tăia pe fiecare în modul cel mai potrivit, fără a folosi panoul potrivit. , fără a combina condimentele necesare, fără a ține cont de timpii de gătire ai gătitului leguminoase, acordând atenție treptat la care să se toarne în tigaie, fără a adăuga condimentele necesare și așa mai departe, poate că este mai bine să le lăsați altora care sunt mai puțin simplu, nepăsător sau stângaci, cuiva mai atent și mai expert.

produce o creație continuă a semnificațiilor realității și posibilităților subiective puse în formă existențială.

După acest aspect este și o teorie cu valoare epistemică a subiectului dezirător estetic-semiotic-etic: o teorie (propozițional-pozitivă) a schimbării plină de speranță.

Nici lectura pe care o propune această teorie a stilurilor personale de comportament în raport cu propria dimensiune estetică a experienței nu este neglijabilă, propunând astfel o teorie a personalității și schimbării organizată pe forme individuale estetico-etice de punere în formă - la diferite transformator-creativ. posibilitate/potenţial - autoestetică în raport cu realitatea23.

Cateva ganduri care te ajuta sa gandesti

„Nimic nu trebuie descris în afară de acest ritm al vieții noastre, care este însăși cadența temelor preverbale ale existenței noastre și care în final se dezvăluie ca un destin, care apoi nu se lasă descris niciodată”

Aldo Giorgio Gargani

Începând cu aceste gânduri am împrumutat o imagine a lui Gargani pentru a vorbi despre neliniște. Ar fi trebuit să spun mai bine despre in-

23. Aceste posibilităţi/potenţiale sunt strict personale şi, în mare măsură, structurate în timp prin experienţa predominantă – dar nu exclusivă – a trei logici fundamentale: a) excluderea (fie/sau); b) a includerii (et et)·, c) a multiplului (aut aut/et et/vel vel etc.). Primul tip de logic-comportament aparține experienței „formelor opus-antitetice” (logici unilogice cu tendință univocă, cu sisteme cognitiv-afectiv-emoțional-experiențiale care tind spre forma închisă). Cel de-al doilea tip de logic-comportament aparține experienței „formelor interpuse-integratoare” (logici dialogice biunivoce, cu sisteme cognitiv-afectiv-emoțional-experienţiale care tind spre forma deschisă). Al treilea tip de logic-comportament aparține experienței „formelor compuse-complexe” (multi-univoc multi-logic, cu sisteme cognitiv-afectiv-emoțional-experiențiale care tind spre o formă de restructurare la infinit). Aceste tipuri de experiență (printre alte aspecte) sunt afectate - în istoria persoanei - de toleranța ambiguității formelor, a incertitudinii trăite și acceptate, sau respinse, în propria conturare a formelor experienței; sunt afectate de senzualitatea și emoționalitatea - la diferite grade de intensitate - pe care fiecare individ le realizează, sau le respinge, în

experimentarea formelor; sunt afectaţi de investiţiile afective către forme şi punerea lor în formă; sunt afectați de sensibilitatea subiectivă (conștiința și metodele și „valorile”) conexe) și capacitatea de a se pune în formă estetică existențială.

liniștea ființei, a existenței, a frumuseții și chiar a neliniștii interne a MDT-ului care a prins treptat contur în istoria vieții mele și a profesiei mele.

Dar și de alte preocupări: aceea de a înfrunta suferința; acela de a interveni asupra handicapurilor grave și foarte grave; acela de a ști să-l așteptăm pe celălalt fără a aștepta altceva decât doar de celălalt’, aceea a amânării continue a cunoașterii la a nu cunoaște sau a nu înțelege și a nu putea pune în formă ceea ce știm și a amânării la alții. cunoașterea decât de departe participă la ea. Ar fi trebuit să mărturisesc imediat că această metodă este tulburătoare și nepotrivită pentru cei care au așteptări de certitudine și liniște; aduce în joc toleranța ignoranței și îndoielii, dăruirea smereniei.

Dar este și convins că neliniștea este fie o formă de cercetare generativă, fie o tensiune benefică dacă este orientată către cunoaștere, o tulburare care are rafale de emoție intensă pe drumul spre ceea ce nu suntem încă, ceea ce încă nu știm, spre ce este diferit de . ce reușim să facem, el știe să ne aștepte, să ne aștepte aproape la infinit; și este frumusețe și poezie.

Simone Weil ne-a avertizat splendid că cel mai mare mister din lume este frumusețea și concluzionăm că tocmai pentru că aparține omului și existenței care sunt un mister abisal; a scris că frumusețea întrece inteligența, dar este și adevărat că frumusețea trece prin om, îl străpunge intim, de nești ers, inefabil, și în aceasta există speranță nelimitată pentru întreaga umanitate.

Morin și Kern (1994, p. 175) ne fac să credem că „adevăratul infinit este dincolo de rațiune, inteligibilitate, puterile omului” și că „poate ne traversează dintr-o parte în alta, total invizibil, și nu lăsăm pe nimeni prezent. înainte de poezie cântăm muzică”.

Poate de aceea, în tăcerea profundă, tulburătoare, pe care omul o are în sine atunci când se confruntă cu bucuria și durerea, când se confruntă cu nașterea unei vieți sau a morții, nu are discursuri, nici cuvinte, ci doar poezie și muzică.

Originea și destinul omului sunt frumusețe.

La un an de la moartea sa a scris - într-o scrisoare către Fanny Brawne (februarie 1820) - John Keats; „Dacă aș muri acum”, mi-am spus, „nu am lăsat nicio lucrare nemuritoare în urma mea, nimic care să-mi facă prietenii mândri de memoria mea – dar am iubit

principiul frumuseții în toate și dacă aș fi avut timp aș fi meritat să fiu amintit’”24.

Și deja o operă nemuritoare, demnă de amintit, o viață trăită iubind frumusețea din toate, chiar și doar încercând, chiar și doar încercând uneori, chiar și doar experimentând frumusețea de a trăi măcar o dată.

24. Keats J„ op. cit., p. 197.

210

Bibliografie

Aa.Vv., Observaţie. Caiete de psihoterapie infantilă nr. 4, Boria, Roma, 1981.

Aa.Vv., Simbol și simbolizare, Caiete de psihoterapie infantilă n. 5, Boria, Roma, 1981.

Aa.Vv., Zzj challenge of complexity, Feltrinelli, Milano, 1985.

Aa.Vv., Paul Valéry și estetica poiesis, Aesthetica preprint, Palermo,

1989.

Aa.Vv., Senzorialitate și gândire, Caiete de psihoterapie infantilă n. 25, Boria, Roma, 1993.

Aa.Vv., Ochiul și privirea, Caiete „La ginestra”, Angeli, Milano,

1995.

Aa.Vv., Un filozof european Ernesto Grassi, Aesthetica, Palermo, 1996.

Aa.Vv., Corpul și forma. O estetică pentru psihanaliza, Caiete „La ginestra”, Angeli, Milano, 1996.

Akhmatova A., eu sunt vocea ta, Edizioni Studio Tesi, Pordenone,

1990.

Atlan H., Între cristal și fum. Eseu despre organizarea celor vii, Hopefulmonster, Florența 1986.

Améry J., Revoltă și demisie, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.

Ammaniti M. (ed.), Nașterea Sinelui, Laterza, Bari, 1994.

Ammaniti M., Stem DN (ed.), Reprezentări și narațiuni, Later za, Bari, 1991.

Anzieu D., Epiderma nomade și pielea psihică. Cortina, Milano,

1992.

Arcuri L., Job R„ Roncato S. (ed.), Studii privind reprezentarea cunoașterii, Unicopli, Milano, 1985.

Argenton A. (ed.), Emoție estetică, Il Poligrafo, Padova, 1993.

Argenton A., Artă și cunoaștere. Introducere în psihologia artei, Cortina, Milano, 1996.

Amheim R., Gândirea vizuală, Einaudi, Torino, 1974.

Arnheim R., Arta și percepția vizuală, Feltrinelli, 1981.

211

Amheim R., Intuiție și intelect, Feltrinelli, Milano, 1987.

Arnheim R., Pentru salvarea artei, Feltrinelli, Milano, 1994.

Bachelard G., Psihanaliza apei, Red, Como, 1992.

Bachelard G., Formarea spiritului științific, Cortina, Milano, 1995.

Barthes R., Granulele vocii, Einaudi, Torino, 1986.

Bataille G., L'erotismo, SE, Milano, 1986.

Baudelaire C., Scrieri despre artă, Einaudi, Torino, 1993.

Beck BE, „Metafora ca mediator între gândirea semantică și gândirea analogică”, în Cacciari C. (ed.), Teorii ale metaforei, Cortina, Milano, 1991.

Black M., Modele, arhetipuri, metafore, Practici, Parma, 1989.

Body R., Khun, Metafora în știință, Feltrinelli, Milano, 1983.

Bollas C., Umbra obiectului, Boria, Roma, 1989.

Bollas C., Forțele destinului, Boria, Roma, 1991.

Bollas C., Fiind un personaj, Boria, Roma, 1995.

Bollas C., Cracking Up. Opera inconștientului, Cortina, Milano, 1996.

Borgogno F., Iluzia observării, Giappichelli, Torino, 1978.

Chandrasekhar S., Adevăr și frumusețe. Motivele esteticii în știință, Garzanti, Milano, 1990.

Calvino I., Colecția Sand, Garzanti, Milano 1984.

Calvino L, Lecții americane, Garzanti, Milano, 1988.

Canetti E., Inima secretă a ceasului, Adelphi, Milano, 1987.

Ceruti M., Dansul care creează, Feltrinelli, Milano, 1989.

Ceruti M., Preta L. (ed.), Ce este cunoasterea, Laterza, Bari, 1990.

Changeux J.-P., Rațiune și plăcere. De la știință la artă, Cortina, Milano,

1995.

Chertok L., Stengers I., Inima și rațiunea. Hipnoza ca problemă, de la Lavouisier la Lacan, Feltrinelli, Milano, 1991.

Conte G. (ed.), Metafora, Feltrinelli, Milano, 1981.

Detienne M., Scrierea lui Orpheus, Laterza, Bari, 1990.

Di Cesare D., „Metaforă și diferență ontologică. Grassi versus Heidegger?”, în Un filozof european Ernesto Grassi, Aesthetica, Palermo,

1996.

D'orta M. (ed.), Sper să trec prin, Mondadori, Milano,

1994.

D'Urso V., Trentin R. (ed.), Psihologia emoțiilor, il Mulino, Bologna, 1988.

D'Urso V., Trentin R., Syllabus of emotions, Giuffrè, Milano, 1992.

Du Bos JB, Reflecții critice asupra poeziei și picturii, Guerini, Milano, 1990.

Dutt C. (ed.), Conversing with Gadamer, Cortina, Milano, 1995.

Edelman M., Prezentul amintit, Rizzoli, Milano, 1991.

Escher MC, Lumea lui Escher, Garzanti, Milano, 1978.

Feyerabend KP, Dialoguri despre cunoaștere, Laterza, Bari, 1991.

Feyerabend KP, Killing time. O autobiografie, Laterza Bari 1994.

von Foerster H., Observing systems, Astrolabio, Roma 1987.

Foucault M., Scrieri literare, Feltrinelli, Milano, 1984.

Foucault M., This is not a pipe, SE, Milano, 1988.

Freud S., Eseuri despre artă, literatură și limbă, Boringhieri, Torino, 1969.

Freud S., Poetul și imaginația, OSF, voi. 5, Boringhieri, Torino, 1972. Freud S., Disconfortul civilizaţiei, OSF, voi. 10, Boringhieri, Torino, 1978. Frijda NH, Emozioni, il Mulino, Bologna, 1990.

Funari E., Structura și dorința, Guaraldi, Florența, 1978.

Funari E., N. Stucchi, D. Varin, Formă și experiență, Angeli, Milano, 1984.

Fusco A., Lorenzetti LM (ed.), Psihologia în literatură, muzică, arte figurative, La Goliardica, Roma, 1986.

Gagliardi F., Lorenzetti LM (ed.), Euritmie și terapie muzicală, Quaderni del Teatro di Pisa n. 2, Pisa, 1984.

Galimberti U., // body, Feltrinelli, Milano, 1983.

Garau A. (ed.), Gândire și viziune la Rudolf Arnheim, Angeli, Milano, 1989.

Garaudy R., Alternativa. Schimbând lumea și viața, Cittadella Editrice, Assisi, 1980.

Gardner, H.. Creative Intelligences, Feltrinelli, Milano, 1994.

Gargani AG, Uimirea și cazul, Laterza, Bari, 1985.

Gargani AG, Privire și destin, Laterza, Bari, 1988.

Gargani AG, Propoziţia infinită, Laterza, Bari, 1990.

Gargani AG, Textul timpului, Laterza, Bari, 1992.

Garroni E., Estetică și lingvistică, il Mulino, Bologna, 1983.

Goodman N., Limbile artei, 11 Saggiatore, Milano, 1976.

Goodman N., Vederea și construirea lumii, Laterza, Bari, 1988.

Grassi E., Metafora neauzită, Aesthetica, Palermo, 1990 Grinberg L. și R., Identity and change, Armando, Roma, 1976.

Hesse MB, Modele și analogii în știință, Feltrinelli, Milano, 1980. Heidegger M., Gândire și poezie, Armando, Roma, 1977.

Heidegger M., Pe drumul spre limbaj, Mursia, 1988.

Iacono AM, Evenimentul și observatorul, Lubrina, Bergamo, 1987.

Inhelder B., Piaget J., De la logica copilului la logica adolescentului, Giunti-Barbera, Florența, 1971.

Hillman J., Poveștile care vindecă. Freud Jung Adler, Cortina, Milano, 1984. Jaspers K., Del tragico, SE, Milano, 1987.

Jones E., Viața și operele lui Freud, Il Saggiatore, Milano, 1962.

Jung, CG (ed.), Omul și simbolurile sale. Cortina, Milano, 1983. Kandinsky V" Scrieri în jurul muzicii, Discanto, Fiesole, 1979. Kanizsa G., Vedere și gândire, il Mulino, Bologna, 1991.

Katz D" Psihologia formei, Boringhieri, Torino, 1950.

Keats J., Scrisori despre poezie, Feltrinelli, Milano, 1992.

213

Kerényi K., Ne! labirint. Boringhieri. Torino. 1983.

Lakatos I., Feyerabend PK, La limita științei, Cortina, Milano,

1995.

Lakoff G., „A figure of thought”, în Cacciari C. (ed.), Teorii metaforei, Cortina, Milano, 1991.

Lakoff G., Johnson M., Metafora și viața de zi cu zi, Espresso Strumenti, Milano, 1982.

Laing RD, ¡Fapte ale vieții, Einaudi, Torino, 1978.

Lévi-Strauss C., Crud și gătit, Il Saggiatore, Milano, 1966.

Lorenzetti LM, Fetologie, neonatologie și muzicoterapie, PCC, Assisi, 1983a.

Lorenzetti LM, Psihosomatică și terapie muzicală, PCC, Assisi, 1983b.

Lorenzetti LM, Epistemologie și muzicoterapie, PCC, Assisi, 1984a.

Lorenzetti LM, Jocul-corp. Pragmatica relației educație/reabilitare, Angeli, Milano, 1984b.

Lorenzetti LM, Măgarul lui Buridano la școală, Educație și școală, Ancona, 1986.

Lorenzetti LM, De la educația muzicală la terapia prin muzică, Zanibon, Padova, 1989.

Lorenzetti LM, Motivul sentimentelor, Angeli, Milano, 1990.

Lorenzetti LM, Călătorie în călătorie. Metamorfoza cunoașterii, Guerini, Milano, 1991.

Lorenzetti L M. (ed.), Artă și psihologie, Angeli, Milano, 1982.

Lorenzetti LM (ed.), Sunet și comunicare, Unicopli, Milano, 1987a.

Lorenzetti LM (ed.), Muziterapie și structuri socio-sanitare locale, Educație și școală, Ancona, 1987b.

Lorenzetti LM (ed.), Sunete, tăcere, comunicare vitală, PCC, Assisi, 1990.

Lorenzetti LM (ed.), Locuri și forme de terapie prin muzică, Unicopli, Milano, 1991.

Lorenzetti LM (ed.), Metoda dinamică transdisciplinară a terapiei prin arte, Provincia Milano, Milano, 1994.

Lorenzetti LM (ed.), Dimensiunea estetică a experienței, Angeli, Milano, 1995a.

Lorenzetti LM (ed.), Psihologie și personalitate, Angeli, Milano, 1995b.

Lorenzetti LM (ed.), Ascultarea poetică a cunoașterii, Angeli, Milano, 1996.

Lorenzetti LM, Antonietti A. (ed.), Cognitive processes in music, Angeli, Milano, 1986.

Lorenzetti LM, A. Paccagnini (ed.), Psihologie și muzică, Angeli, Milano, 1980.

Lorenzetti LM, Antonietti A., Muzioterapia prin scrierile sale, Angeli, Milano, 1985.

Lorenzetti LM, Antonietti A., Pisica din gondolă. Cunoaștere/persoană, educație/societate în perspectiva lui KR Popper și nu numai, Unicopli Milano, 1987.

Lorenzetti LM, Marangon MC, Berta PD (eds.), Continuity and school, Unicopli, Milano, 1991.

Luria AR, Cum funcționează creierul, il Mulino, Bologna, 1977.

Mach E., Cunoaștere și eroare. Schițe pentru o psihologie a cercetării, Einaudi, Torino, 1982.

Maffei L., Fiorentini A., Artă și creier, Zanichelli, Bologna, 1995.

Magherini G., Sindromul Stendhal, Ponte delle Grazie, Florența, 1989.

Maturana H., Varela F., Arborele cunoașterii, Garzanti, Milano, 1987.

Meltzer D., Înțelegerea frumosului și alte eseuri, Loescher, Torino,

1981.

Melucci A., Trecerea epocii. Viitorul este acum, Feltrinelli, Milano, 1994.

Merleau-Ponty M., Fenomenologia percepției. Il Saggiatore, Milano, 1978.

Merleau-Ponty M., Ochiul și spiritul, SE, Milano, 1989.

Merleau-Ponty M„ Nature, Cortina, Milano. 1996.

Moravia A., O idee a Indiei, Bompiani, 1994.

Morin E., Știința cu conștiință, Angeli, Milano 1984.

Morin E., Viața vieții, Feltrinelli, Milano, 1987.

Morin E., Cunoașterea cunoașterii, Feltrinelli, Milano, 1989.

Morin E., Introducere în gândirea complexă, Sperling & Kupfer, Milano,

1993.

Morin E., AB Kem, Terra-patria, Cortina, Milano, 1994.

Morpurgo E., Egidi V. (ed.), Psihanaliza și narațiune, Il Lavoro Editoriale, Ancona, 1987.

Novalis, Polline, SE, Milano, 1989.

Ogden CK, LA. Richards, Sensul sensului, Il Saggiatore, Milano, 1966.

Olievenstein C., // nespus despre emoții, Feltrinelli, Milano, 1990.

Oliviero A., Biologia și filosofia minții, Laterza, Bari, 1995.

Pasolini PP, Mirosul Indiei, Guanda, Milano, 1990.

Pérez-Sànchez M., Primii pași în dezvoltarea emoțională, Boria, Roma, 1982 Piaget J., Psihologia inteligenței, Giunti, Florența, 1969.

Pissacroia M., Psihanalize posibile: Bion, Lacan, Matte Bianco, Boria, Roma, 1985.

Pizzo Russo L. (ed.), Estetică și psihologie, il Mulino, Bologna, 1982.

Pizzo Russo L., Conversație cu Rudolf Arnheim, Aesthetica, Palermo, 1983.

Pizzo Russo L., Ce este psihologia artei, Aesthetica, Palermi,

1991.

Preta L. (ed.), Imagini si metafore ale stiintei, Laterza, Bari,

1992.

215

Prete A., Il pensiero poetante, Feltrinelli, Milano, 199r

Relia F., Tăcere și cuvinte. Gândirea în timp de criză, Feltrinelli, Milane, 1984.

Relia F., Frumusețe și adevăr, Feltrinelli, Milano, 1990.

Relia F., Enigma frumuseții, Feltrinelli, Milano, 1991.

Relia F., Pragurile umbrei. Reflecții asupra misterului, Feltrinelli. 1994.

Resnik S., Despre fantastic. Între imaginar și oniric, Bollati Boringhie ri, Torino, 1993.

Ricoeur P., Metafora vie, Cartea Jaca, Milano, 1981.

Ronchi V., Istoria luminii, Laterza, Bari, 1983.

Rosenfeld H., Comunicare și interpretare, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

Rosenfield L, My Selves and I, Knopf, New York, 1991.

Sacks O., Pe un picior, Adelphi, Milano, 1991.

Schafer RM, Peisajul sonor, Ricordi/Unicopli, Milano, 1988.

Shakespeare W., Sonete, Laterza, Bari, 1996.

Skàrmeta A., Poștașul lui Neruda, Garzanti, 1989.

Segal H., Vis, fantezie și artă, Cortina, Milano, 1991

Smorti A., Gândirea narativă, Giunti, Florența, 1994.

Spira M., Creativitate și libertate psihică, Boria, Roma, 1986.

Streito B., Lorenzetti LM (ed.), Chorality Knowledge of communication and society, Gens, Milano, 1987.

Valéry P., Caiete, voi. Ili, Adelphi, Milano, 1988

Vecchio S., Nostalgia, Lubrina, Bergamo, 1989.

Vigorelli M., Privirea lui Psyche, Unicopli, Milano, 1986.

Vygotskij LS, Gândire și limbaj, Giunti, Florența, 1966.

Vygotskij LS, Psihologia artei, Editori Riuniti, Roma, 1972.

Watzlawick, P., Limbajul schimbării, Feltrinelli, Milano, 1980.
Watzlawick P. (ed.), The invented reality, Feltrinelli, Milano, 1988.
Wechsler J. (ed.), Aesthetics in science, Editori Riuniti, Roma ,

1982.

Weil S., Quaderni I, Adelphi, Milano, 1982.

Weil S., Quaderni II, Adelphi, Milano, 1985.

Weil S., Quaderni III, Adelphi, Milano, 1988.

Weil S., Quaderni IV, Adelphi, Milano, 1993.

Werner H., Kaplan B., Formarea simbolului, Cortina, Milano, 1989.

Winnicott DW, Joc și realitate, Armando, Roma, 1974.

Winnicott DW, Copiii și mamele lor, Cortina, Milano, 1987.

Winnicott DW, Despre natura umană, Cortina, Milano, 1989.

Wittgenstein L., Pensieri diversi, Adelphi, Milano, 1988.

„Când lumea pierde căile artei și nu suferă niciodată de greutăți”

92. CUNOAȘTEREA ȘTIINȚEI ARTEI

Serial regizat de LM Lorenzetti

1 Sandra Gosso (ed.), Peisaje ale minții. O psihanaliză pentru estetică

2. Loredano Matteo Lorenzetti, Psihologia estetică a narațiunii. Metafore și metafore ale schimbării

3. Clara Capello, Barbara De Stefani, Fabrizio Zucca, Vremuri de viață și spații de poezie. Căi de cercetare psihologică asupra scrierii poetice

4. Gaetano Roi, Frumusețea invizibilului. Umbra poetică a simptomului

În rugăciune:

Sara Montani, Eugenia Pelanda, Merită... A gândi și a face cu arta Enrico Mancini, Apoteoza misterioasă. Psihologie punctuală culminând cu muzică

Loredano Matteo Lorenzetti, A fost odată ca niciodată. Povești de viață și scenarii ale Sinelui Enzo Morpurgo (ed.), Form deformation transform motion

Aceasta carte individuala in zona estetica este dimensiunile originale si originale prin care fiecare, dupa un stil personal, poate activa procese de crestere, adaptare, schimbare.

Copilul - ca omul din toate timpurile - evoluează și el în jurul simbolurilor și al potențialului lor de structurare și transformare al realității. Formarea și transformarea simbolurilor este o modalitate de formare și transformare

Această lucrare ia în considerare meiaformele cu care estetic/eul și Sinele narativ pun în accent instanțele.

Textul își propune să introducă flexibilitate sub aspectul uman teoriilor, experiențelor și ideilor estetice elaborate de autor și

operaționale prin metoda dinamică, liniar-transdispozițională, utilizată - electiv în domeniul preventiv educațional, reabilitativ, socio-integrativ și clinic-. terapeutic în intervenţiile de art-terapie. O teorie și o metodă care au primit consens și feedback excelent timp de douăzeci de ani.

La baza acestei teorii interesante se află un concept rafinat: cel al subiectelor estetice-emoționale-etice, dar printre perspectivele sale se află un concept și mai surprinzător și mai amețitor: acela de a face din viață un op : la artă.

Tema centrală a volumului privind contribuția completă și multifațetă dintre existență/estetică/cunoaștere/unirea schimbărilor este îmbogățită prin analiza problemelor stimulatoare ridicate de psihologi, filosofi, artiști precum: Arnheim, Escher, Moravia. Pa»olii i, Valér Weil.

Pentru tipurile de probleme abordate și pentru aplicațiile practice - atât în contexte clinice cât și educaționale - care sunt propuse pentru cele < clare, semnificative și precise - modalități de extindere a cât mai ubi· mi pentru lărgimea de viziune a raportului ch-vit ne · irainato <. pentru stilul valoros și convingător în tratarea temelor, această lucrare este deschisă unui public larg care poate obține cu ușurință și util cunoștințe științifice, instrumente operaționale, actualizare profesională culturală

Loredano Matteo Loren. tti · o< upa da vt ntu inqut anni m psit ologi ae therapy délit arti Predă în diverse universități. Pentru edițiile FrancoAngeli ЫЦЙЕ care conține editat Dimensiunea externă a și pentru, · aza 1'95 și The as · god / tico

UE 38
https://neculaifantanaru.com
https://neculaifantanaru.com/en/